

ملاحم التجديد فى موسيقى الشعر العربى

الدكتور

عبد الهادى عبد الله عطية

كلية التربية * جامعة الإسكندرية
فرع دمنهور

2002

89



مكتبة بستان المعرفة
للطباعة والنشر والتوزيع

كفر الدوار * الحدائق * ت: ٢٢٤٢٢٨/٤٥

ملامح التجديد فى موسيقى الشعر العربى

الدكتور

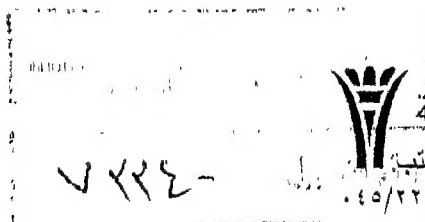
عبد الهادى عبدالله عطية

كلية التربية . جامعة الإسكندرية

فرع دمنهور

2002

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الاسكندرية



الناشر

بستان المعرفة



لطبوع ونشر وتوزيع الكتب

كفر الدوار - الحدائق رقم : ٤٥/٢٢٤٢٢٨

ملح النجائب في موسيقى الشعر العربي

المحقق نور عبد الوهاب عبد الله عطية

الإجازة العالية، جامعة الأزهر ١٩٧٠م

الماستير، جامعة الأزهر ١٩٧٣م

المحقق له، جامعة الأزهر ١٩٧٩م

مطبعة القبة - جامعة الإسكندرية

فرع صانعو

١٤٢٢ هـ - ٢٠٠٢ م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿وَفَوْقَ كُلِّ ذِي عِلْمٍ عَلَيْهِ﴾

صَلَّى
الْعَظِيمِ

الإهداء

إلى روحه الطيب بن أحمد
 الفراهي بطي مؤسس علم العروض،
 ومبكره، العلم العروضي اللغوي الطي
 فتح هذا الباب على مصراعه، واستقرأ
 الشعر العربي القديم، وقنن قواعد
 الموسيقى، فكان علم العروض، وكان
 بؤر الشعر العربي العروضية، ولم
 ينهار عليه أحد سوى الأخفش بعده
 المنهار



الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف
الخلق أجمعين، محمد رسولنا الهادي الأمين.

وبعد ...

فهاأنذا أقدم هذا البحث في ملامح التجديد في موسيقى الشعر
العربي، حاولت فيه - قدر طاقتي - أن أبين عن تطور الموسيقى
الشعرية، في كل من الوزن العروضي، والقافية الشعرية، منذ طفولة
الشعر العربي في العصر الجاهلي، من نحو قرنين من الزمان، قبل
ظهور الإسلام، حتى العصر الحديث في الشعر، عارجا إلى الشعر
في حياته العربية، في عصر صدر الإسلام، ثم عصر بني أمية، ثم
العصر العباسي بأقسامه المختلفة.

سواء كان العصر الأول، والعصر الثاني.

أو كان العصر العباسي الأول الذي يشمل عصر الخلفاء الأفوياء،
وعصر الخلفاء الضعاف.

أو كان العصر العباسي الثاني الذي يشمل عصر ملوك بني بوية، أو
عصر ملوك السلاجقة.

وكذلك عصر الأندلس بتاريخه الطويل.

وأخيرا العصر الحديث بما فيه من تطور وتجديد.

ولغتنا العربية الجميلة هي لغة الإيقاع، إذ إن مفرداتها أصلا بنيت على أوزان صرفية، واشتقاقات هي أسس، ودعائم، وركائز لموسيقى هذه اللغة الموزونة الموقعة إيقاعا يكاد يكون لونا من الموسيقى العذبة التي تلاصق الأذن، وتطرب لها الروح. وكـم من جملة نقرأها في لغتنا العربية هي لحن موقع لا يحتاج إلى الموسيقى الصوتية، فهي نفسها موسيقى، لها إيقاع، ونغمات، وطرب.

ولما كان محبو لغة الضاد يرغبون دائما في قراءة شعرها الجميل، وتتبع موسيقاه، وقراءة نثرها الفني الممتع الذي له حلاوة الموسيقى في ترتيب الحركات والسكان في الألفاظ والجمل، والعبارات، كان لابد من كشف ألوان الجمال، والتطور، والتجديد في موسيقى الشعر العربي. والهدف أن نصل إلى أسباب هذا الجمال، وهذه الإجابة الموسيقية في شعر اللغة العربية، والذي يكاد يكون منفردا بهذه الظاهرة الجميلة بين شعر اللغات جميعها. وذلك من حيث الإيقاع، مع الجمال، وقواعد اللغة العربية نحوا، وصرفا، وقواعد العروض العربي، والقافية.

كل ذلك فى قالب واحد، تتمثل فيه القواعد النحوية، والصرفية، والعروضية، وألوان الجمال البلاغية والتذوقية، وبراعة الموهبة العربية.

وكذلك الإبداع العربى من العصر الجاهلى، بغير حفظ قواعد، أو سن قوانين، بل بغير قراءة وكتابة، وإنما بالحفظ، والسماع، والرواية.

وحاولت معرفة ألوان التجديد على مر العصور الأدبية المختلفة. وعلى أيدى المدارس الأدبية المختلفة أيضا.

وعلى أيدى بعض الشعراء الذين كان الواحد منهم يمثل مدرسة أدبية، لها أصولها، وقواعدها، وقوانينها، ولها وجهة نظرها، وإبداعها الفنى الذى لا يقل عن إبداع مدرسة أدبية بأسرها.

وقد قدمت هذا الجهد لمحبنى هذه اللغة العربية الجميلة، الذين يعشقون كل ما فيها من ألوان الجمال، والتذوق الفنى لشعرها، ونثرها، ولملتبعى النتاج الأدبى لشعرائها،

وذلك حتى يستبين لهم كل لون جديد، وجميل فى موسيقى الشعر العربى.

وإذا كان الشعر - فى رأى - يرتكز أساسا على الموسيقى، وإذا كانت الموسيقى متلازمة مع الشعر العربى، وإذا كان الشعر العربى لم يهمل الموسيقى أبدا، ولم يترك الإيقاع الموسيقى على مر العصور، كان لزاما علينا - نحن محبنى اللغة العربية - معرفة ألوان

الموسيقى التى ارتبطت بشعرنا العربى الجميل، والتى ارتبط بها شعرنا العربى الجميل، فصار لا ينفك عنها. وأرى أنه لا يغمض الشاعر الطرف عن هذه الموسيقى الشعرية العروضية، إذا أراد لشعره البقاء، وإذا أراد لفنه أن يخلد على الدهر، وأن يصير اسمه مسجلا بين شعراء العربية.

وإذا كنت قد اقتصرت على جانبى الوزن، والقافية، فإن هناك جوانب أخرى، تكمل الإيقاع الموسيقى لشعرنا الجميل، وتتلازم معه تلازما يصعب الفصل بينها وبينه، أرجو أن يوفقنى الله تعالى مستقبلا لكشفها، وإمطة اللثام عنها، فى عمل آخر، أو بحث أدبى تال إن شاء الله تعالى.

فإنى أؤكد أننى من سدنة اللغة العربية، لغة القرآن الكريم، وأدب العرب، التى حفظها الله تعالى بحفظ كتابه الكريم، الذى نزل بلغة الصاد، تشريفا لها، وتكريما للناطقين بها.

وقد حاولت - مخلصا - أن أوضح بعض الجوانب النظرية، فى التجديد الموسيقى، فى الشعر العربى، كما أوضحت الجانب التطبيقى لهذا التجديد، مستعينا بأمثلة شعرية لشعراء من مناح شتى، تعين على فهم هذه الجوانب النظرية فى التجديد الموسيقى.

وذلك حتى تتضح الفكرة النظرية بالجانب التطبيقى، ليكون لرأينا النظرى ما يدعمه من الناحية التطبيقية.

وقد جعلت هذا البحث فصلين: الفصل الأول في التجديد في الوزن. وقد عرضت فيه آراء كبار النقاد في العصر الحديث، مبينا أن كل تجديد، أو تطور، أو خروج عن الوزن الشعري العروضي إن هو إلا محاولة في إطار الوزن الشعري العروضي. فالوزن العروضي أساس، حتى لمن خرجوا عن الوزن الشعري، فقد اعتمدوا على أنه أمر ثابت أولاً، ثم التطور العرضي بعد ذلك. وقد أبنت أن الخروج عن الوزن كان أمراً مستغرباً، فالامتثال لقواعد الوزن كان هو القاعدة وكان الخروج شذوذاً. وذلك منذ العصر الجاهلي، فقد ذكرت قصيدة لعبيد بن الأبرص، ورأى قدامة بن جعفر فيها، وكذلك الأسود بن يعفر، وعدى بن زيد العبادي، والمرقش، وعروة بن الورد، والمنخل اليشكري. وكذلك عرضت أمثلة لأبي العتاهية في القرن الثاني الهجري، في العصر العباسي الأول، ومسلم بن الوليد، وأبي نواس، وسلم الخاسر، ويحيى بن المنجم، وعبدالصمد بن المعذل، والوليد بن يزيد. وعرضت أيضاً أوزاناً للمجتث، والمضارع، والمقتضب، والمتدارك. وعرضت كذلك أمثلة لقصائد لا تلتزم الوزن الشعري العروضي في عصر الخليل، لرزين العروضي، وديك الجن، وكذلك لابن دريد، وأبي العلاء المعري.

كذلك ما أحدثه المولدون فى العصر العباسى من أبحر مهمة ستة من
عكس دوائر البحور، وهى المستطيل، والممتد، والمتوافر، والممتد،
والمنسرد، والمطرّد.

وعرضت كذلك لما أحدثه المولدون من الفنون السبعة، وهى
السلسلة، والدوبيت، والقوما، والزجل، وكان وكان، والمواليا،
والموشحات.

ثم عرجت على البارودى، وشوقى، وأصحاب مدرسة الديوان، المازنى،
العقاد، وكذلك عرضت لما صنع خليل مطران، وشعراء أبولو من
مثل أبى شادى، ومحمود أبى الوفا، وإبراهيم ناجى، وخليل شبيب.
وعرضت كذلك لشعراء المهجر، ميخائيل نعيمة، ونسيب عريضة،
وندره حداد، وجبران خليل جبران، وشفيق المعلوف، ورشيد أيوب،
وإيليا أبى ماضى، وفرحات، وفوزى المعلوف، وصيدح، والقروى.
وعرضت كذلك لأصحاب الشعر الجديد، من مثل كامل أيوب،
وفتحى سعيد، وأحمد مخيمر، ونزار قبانى، وكمال نشأت، ونازك
الملائكة، وفدوى طوقان، وصلاح عبدالصبور، وسلمى الخضراء،
وحسب الشيخ جعفر، وبدر شاكر السياب، وخليل حاوى.

أما الفصل الثانى، فهو التجديد فى القافية.

وقد أُنبت فيه ضرورة القافية في الشعر، وما وقع في القافية من اضطراب في العصر الجاهلي على يد عبيد بن الأبرص، وبشر بن أبي خازم.

والشعر القواديبي على يد طلحة بن عبيد الله العوني. والشعر المسمط على يد امرئ القيس، وسبب تسمية هذا النوع بهذا الاسم، وأمثلة من شعر خالد القناص.

وكذلك الشعر الخمس الذي نسب لأبي نواس مقطوعات منه. والدوبيت الرباعي الذي يقرن ببشار بن برد، وأبي نواس، وأبي العتاهية، وابن وكيع التنيسي، والفزاري، والوليد بن يزيد. ورأى النقاد في نشأة المزدوج من مثل ابن رشيقي، والأصفهاني، والداميني، وأمثلة لرزين العروضي، والقاضي أباقلاني، والمرزباني.

وكذلك الموشحات، وما فيها من ثورة على القوافي، وذكرت موشح عبادة بن ماء السماء، وابن زمرك، وابن المعتز. ثم عرجت على شوقي ونظمه المزدوجات، والمثلث، والأشكال التي اختارها لشعره، والرباعيات، وأشكالها عنده، والمخمسات وشكلها، والموشحات.

كما درست التجديد في القافية في الشعر الحديث على يد دعاة التجديد، وذكرت أمثلة لعبدالرحمن شكري، وتوفيق البكري، وجميل

صدقى الزهاوى، والرصافى، وخليل مطران بقوافيه المتنوعة،
والمثلث فى شعره، ومخمساته، وسباعياته، وموشحاته.
ثم درست التجديد فى القافية عند مدرسة الديوان، وتتبع التجديد
عند العقاد، والمازنى وشكرى.
ثم درست التجديد عند مدرسة أبولو، وذكرت أمثلة لأبى شادى،
وناجى، والصيرفى، وعلى محمود طه.
ثم درست التجديد فى القافية عند شعراء المهجر، وذكرت أمثلة من
شعر زكى قنصل، ونسيب عريضة، وجبران، وأبى ماضى، ونعيمة،
وشفيق المعلوف، وإلياس فرحات، وندرة حداد، ومغربى، ورشيد
أيوب، ونعمة قازان، والشاعر القروى، وشكر الله الجر، وفوزى
المعلوف، ونعمة الحاج.
ثم درست التجديد فى القافية على يد شعراء المدرسة الجديدة،
وذكرت أمثلة لحسن توفيق، وفدوى طوقان، وكمال نشأت، ومحمد
إبراهيم أبى سنة، ومحمود حسن إسماعيل، وفاروق شوشة، وفوزى
العنتيل، وعبد الوهاب البياتى.

والوزن - كما قال ابن رشيق فى كتابه العمدة - أعظم أركان حد
الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها

ضرورة، إلا أن تختلف القوافي، فيكون ذلك عيباً في التقفية، لا في الوزن، وقد لا يكون عيباً نحو المخمسات، وما شاكلها ١. فقد جعل للوزن والقافية قيمة عالية في باب الشعر.

وقال أيضاً: ومن الزحاف ما هو أخف من التمام، وأحسن ٢. فجعل للزحاف في بعض مواقع الشعر خفة وحسناً أفضل من التمام بغير زحاف.

وقال أيضاً: ومنه - أعنى الزحاف - ما يستحسن قليلة دون كثيرة ٣. وقال أيضاً: ومنه - أى الزحاف - ما يحتمل على كرهه ٤. وقال الأصمعي: الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه لا يقدم عليها إلا فقيهه ٥.

ثم يقول ابن رشيق: ولست أحمل أحداً على ارتكاب الزحاف إلا ما خف منه وخفى.

1- العمدة ١/١١٣.

2- العمدة ١/١١٧.

3- العمدة ١/١١٧.

4- العمدة ١/١١٨.

5- العمدة ١/١١٩.

ولو أن الخليل - رحمه الله - وضع كتاب العروض ليتكلف الناس ما فيه من الزحاف، ويجعلوه مثالا، دون أن يعلموا أنها رخصة أتت بها العرب عند الضرورة لوجب أن يتكلف ما صنعه من الشعر مزاحفا ليدل بذلك على علمه، وفضل مانحا إليه.

ولسنا نرى الزحاف الظاهر في شعر محدث، إلا القليل لمن لا يتهم، كالبحتري، وما أظنه كان يعتمد ذلك، بل على سجيته، لأنه كان بدويا من قرى منبج، ولذلك أعجب الناس به، وكثر الغناء في شعره، استظرافا لما فيه من الحلاوة، على طبع البداوة، وذكر ابن الجراح أنه من أهل قنسرين والعواصم^١.

وهذا دليل على الاهتمام بالعروض، حتى جعلوا الزحاف رخصة لا يقدم عليها إلا من هو عالم بالعروض.

ثم يقول ابن رشيق: القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية.

هذا على من رأى أن الشعر ما جاوز بيتا، واتفقت أوزانه وقوافيه، ويستدل بأن المصراع أدخل في الشعر، وأقوى من غيره^٢.

١- العمدة ١/١٢٨.

٢- العمدة ١/١٢٩.

ويقول أيضا: وكان ابن الرومي خاصة من بين الشعراء يلتزم ما لا يلزمه في القافية، حتى إنه لا يعاقب بين الواو والياء في أكثر شعره قدرة على الشعر، واتساعا فيه ١. إلى هذا الحد بلغ الاهتمام بالقافية والوزن، وعدم الخروج على نظاميهما.

وقال ابن رشيق: وقد رأيت جماعة يركبون الخمسات، والمسمطات، ويكثر منها. ثم يقول ولم أر متقدما حاذقا صنع شيئا منها، لأنها دالة على عجز الشاعر، وقلة قوافيه، وضيق عطنه ٢.

وقد سقت قول ابن رشيق دليلا على اهتمام العرب بالوزن والقافية في الشعر، لأنهم جعلوا الشعر هو الموزون المقفى من الأدب. لذا رأينا الخروج على الوزن والقافية بدعا من الأمر، ولكنه حدث. وقد حاولت أن أعرف ماذا حدث للشعر في وزنه وقافيته من العصر الجاهلي، حتى العصر الحديث، فتنبعت ما حدث من ذلك عند الشعراء في هذه العصور الأدبية، حتى يتسنى لى أن أثبت أن للوزن والقافية دورا جد خطير في الشعر العربي.

١- العمدة ١٣٧/١-١٣٨.

٢- العمدة ١٥٧/١.

فإن كنت قد وفقت في عملي هذا فذلك الفضل من الله سبحانه
وتعالى، وهو العون المرجو.

إذا لم يكن عون من الله للفتي

فأول ما يقضى عليه اجتهاده

وإن جانيبي التوفيق، فإنني قد حاولت مخلصاً، والله يجزي
المخلصين.

وما توفيقى إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب.

دكتور

عبدالهادي عبدالله عطية

الثلاثاء غرة رجب الفرد سنة ١٤٢٢ هـ

١٨ من سبتمبر سنة ٢٠٠١ م

الفصل الأول

التجديد فى الوزن

أولاً: التجديد في الوزن

يرى الدكتور طه حسين أن من أصولنا التقليدية في الأدب عمود الشعر؛ هذا الذي لم يستطع القدماء تجديده، ونكتهم حرصهم عليه أشد الحرص، وهذا الذي لم يستطع أحد من شعرائنا أن ينحرف عنه في حقيقة الأمر مهما قبل في مسلم، ودعبل، وأنى تمام، والمتنبى وغيرهم من أصحاب التكلف، والتصنع، والبدع، فهؤلاء وأمثالهم قد هموا أن يجددوا، وجددوا بالفعل في كثير من الأشياء، ولكنهم احتفظوا دائماً بالأوزان القديمة، فلما جددوا لم يتكروا إلا أوزاناً يمكن أن ترد إلى الأوزان القديمة على نحو من الأنحاء.

وقد حاول الموشحون في الغرب أن يحطموا الإطار القديم الذي كان يحيط بالقصيدة، فيزاحوا بين أوزان وأوزان، ويخالقوا بين قواف وقواف، ولكن فنيهم لم يستطع أن يعمر طويلاً، ففنى في الزجل، وأصبح لونه من ألوان الأدب العامي الذي نبتله مخطئين، أو مصيين.

فهناك أصول تقليدية في أدبنا العربي، وقد استطاعت هذه الأصول أن تغلب الحوادث، والخطوب، وألوان التطور، والانقلاب، وتسيطر على شعر المعاصرين في الأقطار العربية كلها، وقد يحاول الشعراء هنا، أو هناك شيئاً من التجديد فلا ينجحون نجاحاً صحيحاً إلا إذا استبقوا هذه الأصول التقليدية، ولم يبدعوا عنها إلا بمقدار^(١).

ويرى ناقد آخر^(٢) أن كل ما خرج على أوزان الشعر ليس بشعر عربي، وإنما هو من عمل المولدين الذين رأوا أن حصر الأوزان يضيق عليهم مجال القول، وهم يريدون أن يجري كلامهم على الأنغام الموسيقية التي نقلتها إليهم الحضارة، وهذه لا حد لها، وإنما جنحوا إلى تلك الأوزان؛ لأن أذواقهم تربت على إلفها،

(١) ألوان... الدكتور طه حسين، ص ١٤، ١٥، ١٦.

(٢) هو الأستاذ محمود مصطفى.

واعتادت التأثر بها ، ثم لأنهم يرون أن كلاما يوقع على الأنغام الموسيقية يسهل تلحينه ، والغناء به ، وأمر الغناء بالشعر العربي مشهور ، ورغبة العرب فيه خصوصا في المدينة العباسية أكيدة ، لذلك رأينا أن المولدين لم يطبقوا أن يلتزموا تلك الأوزان الموروثة عن العرب فأحدثوا أوزانا أخرى .

وإذا كان بعض الشعراء في العصر العباسي قد ترم بأوزان الشعر ، فإن العيب فيمن يحاول ما لا يستطيع ، هو عيب من لا يستكمل الوسائل ثم يريد الطغور إلى الغايات .

وما كان لنا أن نتابع هؤلاء الباغيين على العربية الذين يريدون أن يتحيفوا جمالها من أطرافه فننادى معهم بطرح هذه القيود ، فإنها ليست كما ظنوا قيود منع وإرهاق ، ولكنها حجز زينة ، ومعاهد رشاقة ونظام كأنه نظام فريد لا يحسن إلا إذا روعى فيه التناسق والتناظر^(١) .

وحين ننظر إلى القصيدة العربية في سابق عهدها نجد أنها قد نهضت بجميع أغراض القول مع اشتراط الوزن والقافية ، وكان أكثر كلام العرب شعرا ، ولم يعرف أن أحدا منهم شكوا من ذلك ، أو ترم به ، أو حاول الخروج عليه لا في جاهلية ، ولا إسلام حتى العصر العباسي .

ويرى العقاد أن أساس العروض العربي قابل للبناء عليه بغير حاجة إلى نقضه وإلغائه ، فقد كانت بضعة بحور من أوزان الشعر كافية لأغراض الشعراء في الجاهلية ، ثم نشأت من أوزانها مجزوءات ، ومختصرات صالحة للغناء ، ثم اتخذت من هذه البحر أسماط ، وموشحات ، وأهازيج تتعدد قوافيها مع اختلاف مواقعها ، وتطول فيها الأَشْطَر ، أو تقصر مع التزام قواعد التردد فيها ، واختار بعض الشعراء نظم المثاني ، أو المزدوجات ، وبعضهم نظم المقطوعات التي تجتمع في قصيد واحد متعدد القوافي أو متفرق ، وتتعدد بأوزانها مع توحيد الموضوع ، ولما نقلت الإلياذة اليونانية إلى النظم العربي لم تضق بها أوزانه ، ولم يظهر من سياق الترجمة أن هذه الأوزان قاصرة عن التنوع فيها على نمط غير هذا النمط لمن يشاء

(١) الأدب العربي وتاريخه ، جزء ثان ، ص ٣٧٥-٣٨١

التنوع ، واستجابت الأوزان لمطالب المسرح ، كما استجابت للملحمة المترجمة ، ولما يشبهها من القصائد التاريخية المطولة ، ولم يعجز عن التعبير بها في فنون القصة على التخصيص ناظم ذو معرفة وثقافة ، كما وافقت هذه الأوزان أغراض الأحاديث وإنشائيات .

وقد هاجم العقاد الدعوة إلى إلغاء الأوزان ذات البحور والقوافي وقال : لا يدعو إليها غير واحد من اثنين : عاجز عن النظم الذي استطاعه الشاعر العامي في نظم القصص المطولة ، والملاحم التاريخية من أمثال السيرة الهلالية ، وسيرة الزبير وغيرها من السير المشهورة المتداولة ، أو عاجز عن النظم الذي استطاعه الشاعر العامي ، والشاعرة العامة في نظم أغاني الأعراس ، ونواح المآتم ، وأمثال الحكمة ، والنصيحة على ألسنة المتكلمين باللهجات الدارجة ، ولا خير للفن في كلام يقوله من يعجز عن هذا القدر من السليقة الشعرية ، والملكة الفنية ، وأحرى به أن يأتي بما عنده في كلام منشور ، ويترك النظم وشأنه بدلا من هدم الفن كله ، وحرمان اللغة من آثار القادرين عليه .

فإن لم يكن نقص الملكة الفنية سبب العجز عن أوزان الشعر العربي ، والدعوة إلى إبطال هذه الأوزان فهو إذن عمل من أعمال الهدم ، يتعهده المجاهررون به لتقويض معالم اللغة ، ومحو آثار الأدب .

ويرى أيضا أن للوزن شأنه في شعر هذه اللغة ، ويرجع ذلك لأسباب من أهمها أصالة الوزن في تركيب اللغة^(١) .

ويرى ناقد آخر^(٢) أن استمرار الأوزان العربية القديمة حتى يومنا هذا لم يكن مجرد مسألة تقليدية ، أو قصورا من الشعراء عن الابتكار والتجديد ، ولكن هذه الأوزان الستة عشر تمثل في الواقع تنوعا موسيقيا واسع المدى يتيح للشعراء أن ينظموا في دائرته كل عواطفهم ، وخواطرهم ، وأفكارهم دون أن يجدوا تضييفا ،

(١) اللغة الشاعرة .. عباس العقاد ، ص ٣٥ ، ٣٩ ، ١٤٨ ، ١٥٢ .

(٢) هو الدكتور محمد مصطفى مدارة .

أو حرجا يضطرون معه إلى محاولة الخروج على هذه الأوزان ؛ ليلائموا بين مادة شعرهم الجديدة ، وما تقتضيه من موسيقى ، وإيقاع خاصين^(١) .

ويقول آخر^(٢) : إن الوزن يمنح ألفاظ الشعر من الجرس والإنحاء والتأثير ما لا يتأتى لسائر ألوان الفن على إطلاقها ، ذلك لأن تنابع الإيقاع من طبيعة الكون والحياة ، والنفس من شأنها أن تستجيب للإيقاع المنظم بوحى من فطرتها^(٣) .

ويرى ناقد آخر^(٤) أن الابتداعين لم يحطموا إطار القصيدة القديم ، أو هم لم يبتدعوا إطارا جديدا لها ، وكل ما أحدثوه في هذا الصدد لا يخرج عن أن يكون تنويعات داخل هذا الإطار ، لا ينكرها هذا الإطار نفسه ، وترشح لها محاولات سابقة في تراثنا الشعرى^(٥) .

وأنا أرى أن كل محاولات التجديد في موسيقى الشعر العربى لم تخرج عن الإطار القديم ، ولم تضرب في الصميم ، وإنما ترجع إلى هذا الإطار القديم على نحو من الأنحاء .

وكل محاولة للتجديد في الإطار الموسيقى للشعر العربى إنما التزمت ألوانا من التقليد للإطار القديم ، وإلا فإننا لا نستطيع أن نعدها شعرا ؛ لأن الشعر — فى رأى — لابد أن يختلف عن النثر فى شكله وأهم هذا الاختلاف إنما هو الاختلاف فى الإطار الموسيقى الذى يلتزمه الشعر دون النثر .

ففى الشعر التزام موسيقى مهما كان هذا التجديد أو ذاك ، وهذا الالتزام فى الوزن والقافية ، وسنرى ذلك جليا عند تتبع ألوان التجديد الموسيقى فيهما .

★ ★ ★

(١) اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثالى الهجرى ، دكتور محمد هدار ، ص ٥٣٥ .

(٢) هو عزيز أباطة .

(٣) الشعر بين الجمود والتطور ص ٣٣ .

(٤) هو الدكتور عز الدين اسماعيل .

(٥) الشعر العربى المعاصر ، قضايا وظواهره الفنية والمعوية ص ٢١ .

ولقد كان الخروج عن الوزن أمرا مستغربا ، لكنه مع ذلك قد حدث في شعر
الجاهليين أنفسهم .

وليس أدل على ذلك من قصيدة عبيد بن الأبرص :

أقفروا من أهل ملحوب فالقطيات ، فالذئرب
والحى ما عاش في تكذيب طول الحياة له تعذيب

ويمكن أن تدخل في وزن مخلع البسيط مع دخول بعض الزحافات^(١) ، فتأتي
مستعلن تارة مستعلن ، وتارة متعلن ، وتارة متعلن في الحشو ، وتأتي مستعلن
في العروض والضرب مستفعل تارة ، ومتفعل تارة ، ومتفعلن تارة ، ومستعلن
تارة أخرى ، ومن أبياتها :

فواكس فتعلييات فذات فرقين فالقليب
فعرة فقفار حبر ليس بها منهم عريب
إن بدلت أهلها وحوشا وغيرت حالها الخطوب
أرض توارثها شعوب وكل من حلها محروب
إما قتيل وإما هالك والشيب شيب لمن يشيب
واهية أو معين ممعن أو هضبة دونها هيب^(٢)

وقد قال عنها قدامة إن بها أبياتا قد خرجت عن العروض ألبة^(٣) ، ومعنى ذلك
أن هذه القصيدة في معظمها تسير وفق قواعد العروض ، وكأن الخروج عن
العروض في بعض أبياتها أمر غريب لا يتفق مع القواعد المقررة لموسيقى القصيدة
ودليل على أن بقية الأبيات فيها التزام بقواعد الوزن ، ولذلك ألحقها بعض النقاد
بمخلع البسيط^(٤) .

(١) فصول في الشعر ونقده ص ٤١ .

(٢) ديوان عبيد بن الأبرص ص ٢٣-٢٠ .

(٣) نقد الشعر ص ١٧٨ .

(٤) هو الدكتور شوقي ضيف .

وكذلك ما فعله الأسود بن يعفر^(١) الذى نوع الأوزان ، إذ أتى بأربعة أوزان فى خمسة أبيات حتى جاء بوزنى بحرين هما البسيط والرجز ، وذلك فى قوله :

إنا ذمنا على ما خيلت سعد بن زيد وعمرو بن تميم
وضبة المشتري العار بنا وذاك عم بنا غبر رحيم
لا ينتهون الدهر عن مولى لنا قورك بالسهم حافات الأديم
ونحن قوم لنا رماح وثروة من موال وصميم
لا تشكى الوصل فى الحرب ولا تن كنانات السليم

والأوزان التى وردت فى هذه الأبيات هى مجزوء البسيط بوزنين ، ومخلع البسيط بوزن ، والرجز^(٢) .

ومع أن ما فعله الأسود يعد لنا من ألوان التجديد الموسيقى ، وإن ، إلا إنه فى الوقت ذاته يعد التزاما بأوزان البحور المعروفة مما يدل على أنه لم يخرج عن العروض ، إذ التزم أوزان بحرين ، وإن كان قد زاوج بينهما^(٣) أنه قد التزم بوزنيهما ، فهو لم يترك الأوزان مطلقا ، وإنما نوع فيها .

وكذلك قصيدة عدى بن زيد العبادى :

قد حان أن تصحو أو تقصر

ويمكن أن ترد إلى وزن السريع مع ملاحظة بعض الزخافات .

وكذلك قصيدة المرقش :

هل بالديار أن تحيب صمم لو أن حيا ناطقا كلم
يأتى الشباب الأقويسن ولا تغبط أخاك أن يقال حكيم

(١) الموشح ص ٧٤ .

(٢) الصوت القديم الجديد .. دكتور عبد الله الدايم . ص ٨٦ ، ٨٧ .

ويمكن أيضا أن تدخل في وزن السريع^(١) ، وقد قال عنها ابن قتيبة : إنها ليست صحيحة الوزن^(٢) .

وتمت أبيات لعروة بن الورد الشاعر الجاهلي قد خرجت على العروض ومنها :

يا هند بنت أبي ذراع أخلفتني ظني ووترتي عشقي
ولكحت راعي ثلثه يثمرها والاهم فاته بها يقى^(٣)

وكان استخدام الشاعر الجاهلي للأوزان القصار محددا مثل قول المنخل البشكري في مرقل الكامل :

ولقد دخلت على الفتاة الخلد في اليوم المطر
الكاعب الحسناء تر في الدمقس وفي الخرس

وكانه كان يميل في نسيه إلى الرصانة والوقار ، ولا يستثنى من ذلك إلا وزن الرجز الذي كان يستخدمونه في الحدا ، ومنازلة الأقران ، والسقي من الآبار ، وكل ما يتصل بالحركة والعمل ، وجعله ذلك وزنا شعبيا عاما كما جعل صوراً كثيرة من نثره الأزمنة تجدى فيه ، لعل أهمها المنهوك والشظور^(٤) .

* * *

وذكر صاحب الأغاني أن لأبي الغنافية أوراما لا تدخل في العروض ، وكان يقول : أنا أكبر من العروض ، ومن ذلك قصيدته :

عتب ما للخيالي خيريبي ومالي
لا أراه أتسالي زائرا مذ ليال

(١) يقول في الشعر يفقه من ٤١ .

(٢) الشعر والشعر، من ١٩ .

(٣) المصحح من ٧٤ ، فقد أشعر من ١٧٨ ، أصبحت التقديم العديد من ٨٧ .

(٤) يقول في شعر يفقه من ٣٣ حرف

لو رآنى صديقى رقى لى أو رثى لى
أو يراى عدوى لان من سوء حالى^(١)

وهو من مقلوب المديد ، فأجزأه فاعلن فاعلاتن مكررة^(٢) .

ومن مخالفات أنى العتاهية لقواعد العروض قوله من وزن المنسرح :

من لم تعظه الخطوب لم تشه الأيام والحب
يا أيها المبلى بهمه ألم تر الدهر كيف ينقلب
من أى خلق إلا له يعجب من يعجب واخلى كله عجب^(٣)

وهى قطعة عدتها سبعة أبيات ، وقد اشتملت على عدة مخالفات عروضية ،
أظهرها ما فى البيت الأول الذى لا ينسجم فى وزنه مع باقى الأبيات .
وحاول أبو العتاهية فى بعض أشعاره أن ينظمها من الأوزان المهمة التى نص
عليها الخليل ، من ذلك قوله :

للمنون دائرات يدرن صرفها هن ينتقينا واحدا فواحدا

وهو من مقلوب السيط ، فأجزأه فاعلن مستفعلن مكررة^(٤) .

وربما يكون وزنه فاعلاتن فاعلن مرتين^(٥) .

وكذلك ينسب إلى مسلم بن الوليد قوله :

يا أيها المعبود قد شقك الصدود
فأنت مستهام حالفك السهود

ووزنه مستفعلن مفعولن .

(١) اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى المحرى ص ٥٧٢ .

(٢) فصول فى الشعر ونقده ص ١٢ .

(٣) موسيقى الشعر .. دكتور ابراهيم أنيس ص ١٩٣ .

(٤) فصول فى الشعر ونقده ص ١٢ .

(٥) الشعر بين الحمود والنصور ص ٤٩ .

وقد علق صاحب الميزان على ذلك بقولهما : إن قول أنى النهاية من مشطور
المديد ، أو من المديد التام ، أو من مجزوء الرطل المحذوف على رأى الزجاج ، وقول
مسلم يوزن على أنه من مجزوء الرجز ، وذلك لا يخرج قولهما عن أن يكون خروجاً
على المفهوم من الأوزان العربية^(١) .

ولأنى نواس آيات ليس لها وزن كأوزان الخليل ، وهى :

رأيت كل من كان أحقاً معتوها
فى ذا الزمان صار المقدم الوجيبا
يارب نذل وضع نوهته توبها
هجوته لكىما أزيده تشوبها^(٢).

وكان من الشعراء الذين جددوا فى الأوزان يسلم الخاسر ، وذلك فى قصيدته
ذات التفعيلة الواحدة ، يقول فيها :

موسى المطر .. غيث بكر
ثم انهمر .. ألوى المرر
كم اعتسر .. ثم ابتسر
وكم قدر ... ثم غفر
عدل السير .. باقى الأثر
خير وشر .. نفع وضر
خير البشر .. فرع مضر
بدر بدر .. المفتخر
لمن غير .

ومثل ذلك ما فعله يحيى بن المنجم إذ يقول :

(١) الشعر بين الجمود والتطور ص ٤٩ ، ٥٠ .

(٢) الوساطة ص ٦٢ .

طيف ألم .. بذى سلم
بعد العتم .. يطوى الأكم
جاء بضم .. وملتزم
فيه هضم .. إذا يضم

ومثل ذلك أيضا قول عبد الصمد بن المعذل :

قالت خبل .. شوم الغزل
هذا الرجل .. حين احتفل^(١)

وربما شجعهم على ذلك الاقتداء بأبي نواس في قوله :

سلاف دن ، كشمس دجن كدمع جفن ، كخمر عدن
طبيخ شمس ، كلون ورس ريب فارس ، حليف سجن
يامن لحاني ، على زماي اللهو شاني ، فلا تلمني

وقد استحدث الوليد بن يزيد وزن المجتث ، إذ صنع قطعة منه ، استهلها ،
بقوله :

إني سمعت بليل ورا المصلي برنه

وأكثر الشعراء العباسيون من النظم على الأوزان الخفيفة ، وتجزئة الأوزان الطويلة
المعقدة ، مقتدين في ذلك بشعراء العصر الأموي ، وأكثروا من النظم على وزن
المجتث الذي اكتشفه الوليد بن يزيد ، واكتشفوا بجانبه ثلاثة أوزان جديدة ، هي
وزن المضارع ، والمقتضب ، والمتدارك أو الخجب .

ومثال المضارع قول أنى العتاهية :

أيا عتب ما يضرب لك أن تطلقى صفادى

(١) الصوت القديم الجديد ص ٩٩-١٠١ .

ولم يشع هذا الوزن ، وكأنه لم يقع من المغنين والمغنيات موقعا حسنا . أما
المقتضب فمثاله قول ألى نواس :

حامل الهوى تعب يستخفه الطرب

وكتب لهذا الوزن أن يشيع ؛ لأنه أوفر نغما من سابقه

ويقال إن الخليل لم يسجل فى عروضه وزن المتدارك ، على أنه إن كان لم يضع
له اسمه فإنه أول من اكتشفه ، إذ نظم منه أمثلة مختلفة ، منها قوله :

سئلوا فأبوا فلقد بخلوا فلبس لعمرك ما فعلوا^(١)

وهناك بعض الشعراء فى عصر الخليل قد نظموا قصائد لا وزن لها ، وهى تشبه
اليوم الشعر الحر شبا كبيرا .

وهذا غمط لقصيدة لا تلتزم الوزن الشعرى العروضى ، وهى ترجع إلى عصر
الخليل ، أى إلى آخر القرن الثانى الهجرى ، وهى قصيدة لرزين العروضى الشاعر
مدح بها الحسن بن سهل ، وهى كما رواها ياقوت فى معجم الأدباء :

قربوا جمالم للرحيل غدوة أحبتك الأقربوك
خلفوك ثم مضوا مدلين منفردا بهمك ما ودعوك

ومنها :

من مبلغ الأمير أخى المكرمات تزدهى كواسطة فى النظام
يابن سادة زهر كالنجوم إذا نعشت مدحهم بالفعل
ذو الرياستين وأنت اللذان لم تزالا حيا للبلاد
لحمة محبرة فى أولك فوق نحر جارية تستيك
أفلاح الذين هم أنجسوك محيا سيادة ما أولوك
يحيان سنة شامى تبرك والعباد مالكما من نسرك

(١) فصول فى الشعر وفنائه ص ٣٦ ، ٣٩ .

أنما إن أقحط العالمون منتهى الغياث ومأوى الضريك
يا بن سهل الحسن المستغاث وفي الوغى إذا اضطرب الفكيك
ما لمن ألح عليه الزمان مفزع لفريك يا بن الملوك
لا ولا وراءك للراغبين مطلب سواك حاشا أخيك^(١)

ويمكن أن تخرج هذه القصيدة من وزن مهمل هو عكس وزن المنسرح ،
وأجزاؤه مفعولات مستعملين فاعلن^(٢) .

وقد روى القدماء لديك الجن الحمصى الشاعر منظومة تجرى على صورة
الموشحات وهى :

قولى لطيفك يشى عن مضجعى عند المنام
عند الرقاد عند الهجوع عند الهجوع عند الوسن
فعمى أنام فتطفى نار تأجج فى العظام
فى الفؤاد فى الضلوع فى الكبد فى البدن
وهى على وزن بحر الكامل إلا أنها تختلف كثيرا فى وزنها عما يجوز فى بحر
الكامل من العلل ، كما أن البيت الأخير يسير على نظام بحر الرمل .

وقد اشتهر من بين الشعراء العباسيين فى القرن الثانى الهجرى غير شاعر بنظمه
على أوزان لم يعرفها العرب من مثل ابن السميدع تلميذ الخليل ، ورزين
العروضي^(٣) .

وقد نظم ابن دريد على نظام الشعر الحر بأشطر متفاوتة الأطوال والأوزان ،
يقول :

رب أخ كنت به مغتبطا
أشد كفى بعرى صحته

- (١) دراسات فى النقد العربى الحديث ومذاهبه ، دكتور محمد حجاجى ، ص ١٨٥ ، ١٨٦ .
(٢) فصول فى الشعر ونقده ص ٤٢ .
(٣) المصدر السابق ص ١٦٥ ، ١٦٦ .

تمسكا منى بالود ولا
أحسبه يغير العهد ولا يحول عنه أبدا
ما حل روى جسدى
فانقلب العهد به
فعدت أن أصلح ما أفسده
فاستصعب أن يأتى طوعا فتأيت أرجيه
فلما لجى فى الغي إباء
ومضى منهمكا غسلا إذ ذاك يدى منه
ولم آسى على ما غات عنه

نقد ألقى بالأشطر السبعة الأولى على الرجز ، وبالشطرين الثامن والتاسع على
الغزج ، والعاشر والحادى عشر على الرمل .
ويقول أبو العلاء الممرى على بحر الرجز :

أصلحك الله وأبقاك
لقد كان من الواجب أن تأتينا اليوم إلى منزلنا الخالى
لكى نحدث عهدا بك يا خير الأخلاء .
فما مثلك من غير عهدا أو عقل^(١)

وهو لون من اللون والتضمين معا ، إذ التفاعيل متصلة ، لا تستطيع الوقوف
عند نهاية الشطر ، أو البيت .

وقد أحدث المولدون فى العصر العباسى أوزانا جديدة ، منها ستة استبطنوها
من عكس دوائر البحور ، وهى المستطيل ، والممتد ، والمتوافر ، والمشد ،
والمسرد ، والمطرود وهى مقلوبة عن الطويل ، والمديد ، والرمل ، والمجثث ،
والمضارع حيث إن المسرد والمطرود مقلوبان عن المضارع .

(١) العروض الجديدة ص ١٢ ، ١٣ نقلا عن قضاها الشعر المعاصر لبارك الملائكة .

وقد استحدث المولدون كذلك الفنون السبعة وهي :

السلمة ، وأجزاؤه فعلن فعلاتن متفعَلن فعلاتن مرتين^(١) ، بسكون عين فعلن ، ومثاله :

السحر بعينك ما تحرك أوجال إلا ورماني من الغرام بأوجال
ياقامة غصن نشابروضة إحسان أيا ن هفت نسمة الدلال به مال

ومنه القصيدة المشهورة :

ياسعد لك السعد إن مررت على البان عرج فضيا البدر في المنازل قد بان

ومنه :

يا بدر لمولايك باللطافة هناك^(٢)

الدوبيت وهو وزن فارسي نسج على منواله العرب ، وهو مركب من بيتين ، ودو بالفارسية معناها اثنان ، وأوزانه كثيرة أشهرها فعلن بسكون العين ، متفاعِلن فعولن فعلن ، بتحريك العين ، مرتين ، ومثاله قول ابن الفارض :

روحي لك يا زائر الليل فدا ياموتس وحدتي إذا الليل هدا
إن كان فراقنا مع الصبح بدا لا أسفر بعد ذاك صبح أبدا

وقوله :

أهوى قمرا له المعاني رق من صبح جبينه أضاء الشرق
تدري بالله ما يقول البرق ما بين ثناياه وبينى فرق

ومن صوره الأعرج الذي اختلفت فيه قافية المصراع الثالث ، مثل قول ابن الفارض :

(١) فصول في الشعر ونقده ص ٤٦ .

(٢) حاشية الدمنهري ص ٣٧ .

أهوى رشاً كل أسي لى بهشا
ناديت وقد فكرت فى خلقته
مذ عاينه تصبرى مالشا
سبحانك ما خلقت هذا عبشا

ومن صوره قول ابن الفارض :

أغصان هواك بقلبي عزيت
أشكوك غدا إذا النجوم انكدت
من غير كلام
فى يرم زحام
والصحف إذا تطايرت وانتشرت
والناس ليام
نفسى سملت بأى ذنب قتلت
والقتل حرام

ومن صوره أيضا قول ابن الفارض :

عينك وحاجباك قد أسرفنا
والطرف كحيل
مع لين قوام

أطلق برضاك فى الهوى أسرفتى
حيران ذليل
يقنع بسلام

فى ثغرك نخرتان قد حرمتا
من غير دليل
يا بدر تمام

والعاشق ظمان فىا حرمتى
تسقيه قليل
من ريق مدام^(١)

ومن أمثله :

أصبحت متيما حزينا بالى
يا جمع شوامتى ويا عذالى
مضى ولقد تغيرت أحوالى
قلوا عذلى فليس قلبى خالى

(١) التجديد فى الأدب المصرى الحديث ص ٤٣ ، ٤٤ ، الأدب العربى وتاريخه ، جزء ثان ص ٢٧٧ .

ما أحد يفتخر بغير الله
لا يسمع بالرسالة إلا

وقول **بِوَقْتٍ** .

ایمان بسندہ پہنچانے کیلئے
 ارحم دنیا کیلئے

ومن أنواره :
بوزن فعلين
ومثاله :

[illegible]

وقد قسمنا هذا الموضوع إلى أربعة فصول هي :
 الفصل الأول : المنطق ، والأقسام الثلاثة للمنطق : المنطق العام ، والمنطق الخاص ، والمنطق الرياضي ،
 وغاية ما في هذا العلم هو : معرفة القوانين التي تحكم الفكر ، ومعرفة الطرق التي يجب اتباعها في التفكير ،
 الأولى : تامة ثقيلة ، والثانية : تامة خفيفة ، والثالثة : غير تامة ،
 والثانية : تامة خفيفة ، والثالثة : غير تامة ،
 صحيحة ، وخطأها ،
 مشطورية ، وضعية ،
 مشطورية ، وضعية ،

القوما : القوماء

1. *Chlorophyll a* (Chl *a*)

(١) حاشية الدمنه، ص ١٠٩، رقم ١٠٩.

(۲) میران المذهب

(٣) حاشية المصهور : -

غناء الرمل ، أو الرجز : قوما للسحور ، فانطلق عليه هذا الاسم ، وصار علما له ، وقد اخترعه البغداديون في العصر العباسي ، وأجزأوه مستفعلن فعلان^(١) .

وقيل : إن أول من اخترعه منهم أبو نقطة برسم الخليفة الناصر ، والصحيح أنه مخترع من قبله ، وكان الناصر يطرب له ، وجعل لأبي نقطة عليه في كل سنة ما يفضل عنه من الإنعام ، فلما توفي أبو نقطة ، وكان له ولد ماهر في نظم القوما ، وأراد أن يعرف الخليفة بموت والده ، ليحضره على مفروضه ، فأخذ أتباع والده ، ووقف في أول ليلة من شهر رمضان ، وقال :

ياسيد السادات لك باكرم عادات
أنا ابن أبي نقطة تعيش أبويا مات

فأعجب به الخليفة ، واستحضره ، وخلع عليه ، وفرض له ضعفى ماكان لأبيه^(٢) .

وأنا أرى أنه ليس بشعر ، فلا يعتد به ؛ نظرا للفته العامية الملحونة وأجزائه مستفعلن فعلان بسكون ثانيه ، وآخره مرتين ، ورمز إليه فقيل :

ماقام غصن البان إلا وسقى بان
مستفعلن فعلان من لحظك الفتان^(٣)

وله وزنان :

الأول مركب من أربعة أفعال ، ثلاثة متساوية في الوزن والقافية ، والرابع أطول منها وزنا ، وهو مهمل بغير قافية .

والثاني من ثلاثة أفعال مختلفة الوزن ، متفقة القافية ، فيكون القفل الأول منها أقصر من الثاني ، والثاني أقصر من الثالث .

(١) فصول في الشعر ونقده ص ٤٦ .

(٢) العاطل الحالى والمرخص الغالى ص ١٢٧ ، ١٢٨ .

(٣) حاشية الدمشورى ص ٣٨ .

وقد نظم الإشبيلي مثالا في مدح أحد الخلفاء ليسحر به في رمضان ، يقول
فيه :

لازال سعدك حديد داعم وجدك سعيد
ولا برحت مهنا بكل صوم وعيد
في الدهر أنت الثريد وفي صفاتك وحيد
والخلق شعر منفتح وأنت بيت القصيد^(١)

الرجل: سمي هذا الفن رجلا؛ لأنه لا يلتذ به، وتفهم مقاطع أوزانه، ولوزم
قوافيه حتى يغنى به ، ويصوت ، فيزول اللبس بذلك ؛ لأن الرجل في اللغة :
الصوت ، واختلفوا فيمن اخترع الرجل ، ف قيل : إن مخترعه ابن غرله ، وقيل :
يخلف بن راشد ، وقيل : أبو عبد الله بن الحاج مدغليس ، وقيل :
أبو بكر بن قزمان ، وكان أهل الأندلس يقولون : ابن قزمان في الرجالين بمنزلة
المتنبى في الشعراء ، ومدغليس بمنزلة أبي تمام ، بالنظر إلى الانطباع والصناعة ، فابن
قزمان ملتفت إلى المعنى ، ومدغليس ملتفت للفظ .

وقد قسمه مخترعه على أربعة أقسام هي الرجل ، والبليق ، والقرق ،
والمكفر^(٢) ..

ولما كان هذا الفن من وضع العامة اتبعوا فيه النغم ، دون مراعاة الوزن ، وربما
نظموا في سائر البحور لكن بلغتهم العامية ، ويسمون ذلك الشعر الرجلى^(٣) ، ولا
حد لأوزانه ، وإنما أشهرها مستفععلن فععلن أربع مرات لكل دور ، وربما قالوا
فععلن ، بدل فععلن الأخيرة^(٤) .

يقول ابن قزمان :

وعريس قام على دكان بحال وراق

(١) ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ص ١٥٥ .

(٢) العاقل الحال والمرخص التالي ص ٦ ، ١٣ ، ١٥ .

(٣) ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ص ١٤٧ .

(٤) الوسيط في الأدب العربي وتاريخه ص ٣٩٩ .

وأسد ابتلع ثعبان
وفتح فمو بحال إنسان
وانطلق يحجرى على الصفاح
ولقى الصباح

ومنه نوع أجزاءه مستفععلن مستفععلن بسكون آخره مرتين ، كقول
أحدهم :

ودمع عيني فوق خدى سائل .

ومنه نوع أجزاءه مستفععلن فععلن بسكون ثانيهما مرتين^(١) .

ومن أمثله قول أوى عبد الله بن الحاج :

ورذاذ السودق ينزل
فتوى الواحد يفصفضى
والنبات يشرب ويسكر
وتربله تيجى إليها
وشعاع الشمس يضرب
وتوى الآخر يذهب
والغصون ترقص وتطرب
ثم تستحيى وتهرب

وأنا أرى أنه ليس بشعر ؛ لما فيه من الألفاظ العامة ، والدخن ، وعدم الالتزام
بقواعد النحر والصف ، مع التسكين الذى لا يمر له سوى السير على أنغام
الإيقاع ، وحسبنا ما قاله أبو بكر بن قزمان عن الزجل : وأحسنه ما كان باللغة
العامة .

وكذلك الواو ، وهو نوع من الزجل ، وزنه مثل وزن بحر المجتث مستفععلن
فاعلاتن ، أو فاعلاتان أربع مرات^(٢) .

كان وكان : اخترعه البغداديون ، وسمى بذلك ؛ لأنهم أول ما اخترعوه . لم
ينظموا فيه سوى الحكايات ، والخرافات ، والمنصوبات ، والمراجعات ، فكان قائله
يحكى ما كان وكان ، ثم نظموا فيه المواعظ ، والرقائق ، والزهديات ، والأمثال ،

(١) حاشية الدمهورى ص ٣٨

(٢) الوسيط فى الأدب العربى وتاريخه ص ٣٢٦ .

والحكم ، وكان ذلك على يد جمال الدين بن الجوزي ، وشمس الدين بن الكوفي
الواعظ ، وهو نوع من الزجل ، ودوره مركب من أربعة شطور : الأول وزنه
مستفعلن فاعلاتن أو فعلاتن ، والثاني مستفعلن مستفعلن ، أو مستفعلن
مستفعلن ، والثالث مثل الأول ، والرابع مستفعلن فعلاتن^(١) بسكون ثانيه .

ومثاله :

قم يا مقصر تضرع	قبل أن يقولوا كان وكان
للبر تجري الجوارى	في البحر كالأعلام

وقول أحدهم :

يا قاسي القلب مالك	تسمع وما عندك خبر
ومن حرارة وعظي	قد لانت الأحجار
أفنت مالك وحالك	في كل ما لا يتفكك
ليتك على ذى الحاله	تقلع عن الإصرار
تحضر ولكن قلبك	غائب وذهنك مشغل
فكيف يا متخلف	تحسب من الحضار ^(٢)

ورمز إليه فليل :

كن يامليح - حلیم	ثلث ميزان الصدود
مستفعلن فاعلاتن	يابدر يامنصان ^(٣)

الموالي : من بحر البسيط إلا أنه له أضربا تخرجه عنه ، ولا يلزم فيها مراعاة
قواعد العربية ، ولذلك أرى أنها لا تعد شعرا ، وإنما سمى بهذا الاسم ؛ لأن
الواسطيين لما اخترعوه ، وكان سهل التناول لقصره ، تعلمه عبيدهم ، فكانوا يفتنون

(١) الوسيط ص ٣١٠ ، حاشية الدمنوري ص ٣٨ .

(٢) ميزان الذهب ص ١٥٤ .

(٣) حاشية الدمنوري ص ٣٨ .

به في رؤوس النخيل ، وعلى سقى المياه ، ويقولون في آخر كل صوت مع التزم :
يامواليا ، إشارة إلى ساداتهم ، فغلب عليه هذا الاسم ، وعرف به^(١) .

وقيل : إن اسمه الموليا بفتح الميم ، وكسر اللام ، وتشديد الياء ، وهي صيغة
جمع مضاف إلى ياء المتكلم ، ولكن المشهور أن اسم هذا الوزن الموالي ، بفتح
الميم وتشديد الواو^(٢) ..

وقيل : إن أول من اخترعه مولاة للبرامكة ، وزراء العباسيين ، وكانت تزيهم
به ، ولما حملت إلى الرشيد وكان قد منع من يزيهم بشعر قالت الجارية : ليس هذا.
شعرا لأنه عامي ملحون ، وهو في الحقيقة شعر عامي على وزن البسيط كانت
تصيح الجارية بعد كل قطعة منه واموالياه^(٣) ، والرأى الراجح عند مؤرخي الأدب
أن المواليا نشأت أولا عند أهل واسط ، وقد نظموا من هذا الفن الغزل والمدح ، ثم
استعمله البغداديون ، وأجادوا فيه حتى عرف بهم دون مخترعيه^(٤) . وهو ثلاثة
أنواع :

رباعي واشطر بيتيه مصرعة ، ومثاله قول جارية البرامكة :

يادار أين الملوك أين الفرس
أين الذين بنوها بالقنا والترس
قالت تراهم رسم تحت الأراضى الدرس
سكوت بعد الفصاحة ألسنتهم خرس
وقول بعضهم :

عاشر ذوى الفضل واحذر عشرة السفلى
وعن عيوب صديقك كف وتففل

(١) العاقل الحال والمرخص الغالى ص ١٠٧ .

(٢) حاشية الدمنورى ص ٣٧ .

(٣) في الأدب الأندلسي ، دكتور جودت الزكاني ص ٢٩١ ، ٢٩٢ .

(٤) بلاغة العرب في الأندلس ، أحمد ضيف ص ٢٢١ .

وصن لسانك إذا ما كنت في نفسك
ولا تشارك ولا تضن ولا تكفل

أعرج : وهو ما اختلف مصراع منه ، مثل :

يا عبد ابكى على فعل العاصي ونوح
هم فين جدودك أبوك آدم وبعده نوح
دنيا غرورة تقي لك في صفة مركب
ترمي حولها على شط البحور وتروح
نعمانى مثل :

الأهيف اللى بسيف اللحظ جارحنا
بيده سقانا الطلا ليلا وجارحنا
رمش رمي سهم قطع به جوارحنا
آهين على لوعتي في الحب يا وعدى
هجره كواى وخيرى على وعدى
ياخل واصل ووافى بالمنى وعدى
من حرهم جوك ومن نار الجوى رحنا^(١)

وزنه على العالب من بحر البسيط مع ثلاث أعارض يشبهها ضربها وهى
فاعلن ، وفعلن ، وفعلان^(٢) .

الموشحات وألوان التجديد فى أوزانها كثيرة ، حيث إنها قد تأتى على أوزان
بحور الشعر المعروفة وهى فى نظر الوشاحين مرذولة أشبه بالخمسات منها
بالموشحات كقول ابن زهر من بحر الرمل :

أيها الساقى إليك المشتكى
ونديم همت فى غرته
قد دعوناك وإن لم تسمع

(١) الأدب العربى وتاريخه ، جزء ثان ص ٣٧٧ ، ٣٨٠ .

(٢) ميزان الذهب ، ص ١٥٣ .

ويشرب الراح من راحته
كلما استيقظ من سكرته
جذب الرق إليه واتكا

وسقاني أربعا في أربع

فهذا التشكيل الموسيقى يروعا منظره للوهلة الأولى ، لكنه في الحقيقة لا يحمل
أى جديد ذى خطر .

فالوزن المستخدم في هذه الشطرات السبع وزن واحد ، وكل شطر منها يتساوى
مع أى شطر آخر وزنا .

وعلى هذا فكل ما لهذه المحاولة من قيمة التخفيف من حدة التكرار المألوف في
الصورة التقليدية للقصيدة ، حيث يمثل البيت بشطريه الوحدة الموسيقية المتكررة
في سائر الأبيات ، فبدلا من أن يكون البيت هي الوحدة الموسيقية المتكررة صارت
مجموعة من الشطرات ، منظنة تنظيما خاصا — وإن كانت مازال ملتزمة بنفس
الوزن — صارت هي الوحدة المتكررة^(١) .

وبعد هذه الشطور يقول :

ما لعيني غشيت بالنظر
أنكرت بعدك ضوء القمر
وإذا ماشئت فاسمع خبري
غشيت عيناي من طول البكا

وبكى بعضى على بعضى معي .

ونزل ابن بقى :

صبرت والصبر شيمة العاني
ولم أقل للمطيل هجراني
معذنى كفاني

فهذا من المنسرح ، وأخرجه من وزن المنسرح قوله « معذنى كفاني » . وقول

الآخر :

(١) الشعر العربى المعاصر ص ٥٥ ، ٥٦ .

يا ويح صب إلى البرق له نظر
وفي البكاء مع الورق له وطر

فهذا من البسط ، والتزام الخفض في البرق والورق أخرجه عن وزنه
وقد تأتى الموشحات مخالفة أوزان بحور الشعر غير خاضعة للعروض ، ويكون
غرضها الغناء أكثر من الإنشاد كقول ابن بلى :

من طالب ثار قتلى ..
ظليات الحدوج .. لا لا
فنانات الحجيج .. لا لا

ولابد أنه يقول لا لا بين الجزأين الجيمين لكى يستقيم التلحين^(١) .

وأوزان الموشحات كثيرة منها مستعملن فاعلن فعيل مرتين مثل :

يا جيرة الأبـرق اليمان هل إلى وصلكم سيل^(٢)

ومنها فاعلاتن فاعلن مستعملن فاعلن مرتين مثل موشحة ابن سناء الملك يقول
فيها :

كللى	ياسحب تيجان الربا بالخلى
واجعللى	سوارك منعطف الجدول
ياسما	فيك وفى الأرض نجوم وما
كلما	أغرقت نجما أشرقت أنجما
وهى ما	تهطل إلا بالطللى والدماء
فاهطللى	على قطوف الكرم حتى تمطل
والقلى	للدن طعم الشهد والقلقل
تقصد	كالكوكب الدررى للمرتصد

(١) فى الأدب الأندلسى ص ٢٠٠ ، ٣١١ . دار الطراز ص ٣٣ ، ٣٧ .

(٢) جاشية الدمنهورى ص ٣٨ .

واعص من نصح	املاً القلح
بابة الفرح	وارو غلتى
ذاقها انشرح	فالفتي متى
في العليل صح	وهى إن سرت
باخل سمح	أو صباها
واغد نصطح	فاهجر الكرى
والسنا لمح	فالدجى مضى
أيكه صدح	والحمام فى

وهو وزن مخترع من مجزوء المتدارك^(١) ، ويجوز أن تكون وزنا مخترعا من بحر المقتضب .

وكذلك فعل شوقى ، فلم يسلم ديوانه — الشوقيات — من وزن مخترع هو الوزن نفسه الذى اخترعه البارودى . وذلك فى قطعة عدتها سبعون بيتا ، ومطلعها :

وادعى الغضب	مال واحتجب
يشرح السبب	ليت هاجرى
ليه عتب	عتبه رضى
واشيا كذب	عل بينا
يخلق الريب	أو مفندا
دمعه سحب	من المدنف
همه اللعب	بات متعبا
عنده وصب	يستوى خل
غير محتسب ^(٢)	ذقت صده

(١) البارودى رائد الشعر الحديث ص ٢٠٩ ، ٢١٠ .

(٢) شعراء ص ٧٥ .

وهي بوزن مستعلن فاعلن ، ويمكن أن تكون بوزن مفعلات مثل ، بوزن
مخترع من بحر المقتضب

وربما كانت قصيدته في وصف مرقص ، وبلغت ثمانية وستين بيتا من وزن
مخترع التزم في كل شطر مستعلن فاعلن ، وهو ما لم يقل به أحد من العروضيين
في كتبهم ، إلا إذا جعلناها من شطور البسيط الذي عده النقات من أصحاب
العروض شاذلا لا يقاس عليه^(١) ، وقد يمكن إرجاعه إلى المجتث مستفع لن فاعلاتن
مع التزام الحذف في فاعلاتن في عروض البيت وضربه ، والقصيدة هي :

طال عليها القدم	فهي وجود عدم
قد وئدت في الصبا	وانبعثت في الهرم
بالغ فرعون في	كرمتها من كرم
أهرق عنقودها	تقدمة للصنم
خبأها كاهن	ناحية في الهرم
اكتشفت فاعثت	غير شذا أو ضرم
أو كخيال لها	بعد متاب ألم
نم بها دنبا	وهي عليه أنم ^(٢)

وكذلك في مسرحية مجنون ليلى عدة أبيات من وزن لا عهد للعروضيين به ،
أولها :

زياد	ماذاق	قيس	ولاها
طبخ	يد الأم	يا قيس	ذق ملم
الأم	يا قيس	لا تطبخ	السما ^(٣)

ويمكن أن يكون بوزن مخترع من بحر الرجز بوزن مستعلن مستف ، أو بوزن
مخترع من بحر المنسرح بوزن مستعلن مفعو .

(١) موسيقى الشعر ص ٢٠١ ، حاشية الدهموري ص ٤٦ .

(٢) الشوقيات ٩٢/٢

(٣) محمود ليلي ص ٣٤ .

وكذلك، الأنشودة التي جاءت على لسان الحادى وهى :

هلا هلا هيا	إطوى الفلا طيا
وقرى الحيا	لننازح الصب
جلجل فى اليد	شجبة الترديد
كرنة الغريد	فى الفن الرطب
أنح أم غنى	أم للحمى حنا
جليجل رنا	فى شعب القلب
هلا هلا سبرى	وامضى بتيسير
يليرى بنا نظيرى	الماء والعشب
طيرى اسبقى الليلا	وأهركى الهملا
المهاد من ليلى	ومنسزل الحب
بالله يا حادى	فتش بتريسا
بالقلب فى الوادى	والعقل فى الشعب
يا قوموا يسدو	مطلعه نجمد
قد صنع الوجند	ماشاء بالركب ^(١)

ويجوز أيضا أن تكون هذه المقطوعة على وزن مخترع من بحر الرجز ، أو على وزن مخترع من بحر المنسرح على وزن مستفعلن مفعو .

وكذلك الأنشودة التي جاءت على لسان الحادى :

يا نجد خذ بالزمام	ورحب
سر فى ركاب الغمام	ليثرب
هذا الحسين الإمام	ابن النبى
النور فى اليد زاد	حتى غمر
أحد الحيا فى الوهاد	أحد القمو

(١) بحون ليل س ١٥ ، ٤٦ .

أحد جمال البواد
زين الحضر
ابن النبي^(١)

ويجوز أن يكون وزن مخترع من بحر المنسرح وتفاعيله مستفعلن مفعولات
مستفعلن .

وفي مسرحية مصرع كليوباترا وزن غريب ، هو ماجاء على لسان كليوباترا :

بل حارس جاف	من حرس القصر
معربد الخطو	من نشوة النصر
لا تسع الأرض	رجليه من كبر ^(٢)

ويمكن أن يكون على وزن مخترع من بحر الرجز ، أو على وزن مخترع من بحر
المنسرح . وكذلك ماجاء على لسان شرميون :

ملكتي دعي	هذه الفكر
جند رومة	يعبد البدر
في سيلها	يركب الغرر ^(٣)

ويجوز أن نجاءه على وزن مخترع من بحر المنسرح .

وكذلك غناء إياس في قوله :

يا طيب وادي العدم	من منزل ^(٤)
لم تمش فيه قدم	للعرل وادخل
أنا فيه كحيي	وحيي فيه لي
ياموت مل بالشرع	واهل جريج الحياه
سر بالقلسوع السراع	إلى شطوط النجاه

(١) محون ليلي ص ٤١ .

(٢) مصرع كليوباترا ص ٨٥ .

(٣) المصدر السابق ص ٨٦ .

(٤) موسيقى الشعر ص ١٩٧ ، ٢٢٠ .

شرواعك الفضى	فى لجه التبرى
كاشلم فى الغمض	يجرى ولا يجرى
فى ظل ليل ساج	أقسم لا يسرى
معطل الدياج	مطيب المستر
فى يقظة يظهر	لى أم أرى حلما
فلك من الجوهر	يخترق الظلما
على الدجى لماع	تحسبه نجما
ليس به ملاح	يسلكه اليمما
أضوى من الفجر	فى ظلمة الأسفاف
من نفسه يجرى	لم يجره مجداف
مد شراع النور	ياحسن مامدا
كاللؤلؤ المنثور	لو ينفع الندا
يالك من زورق	ملاحه الأقذار
ينجو به المغرق	من لجنة الأكدار ^(١)

وبعض الأبيات يمكن أن تسير على وزن مخترع من بحر المنسرح .

ونراه أحيانا نوع الأوزان كما فى مسرحية عنترة ، مثل :

ياعبة القلب لا تراعى	لبيك بالروح بالحياة
تأملى غضبتى تريها	كغضبة الليث للباة
ياسرقة يافسقة	الليث جا
من يختلس	حبلى مسد
فويله	من الأسد ^(٢)

فالبيتان الأولان على وزن بحر البسيط ، وتتكون من ست تفاعيل ، والبيت الثالث على وزن بحر الرجز ويتكون من ثلاث تفاعيل ، والبيتان الأخيران على وزن بحر الرجز ويتكون كل منهما من تفاعيلتين .

(١) مصرع كايونافرا ص ٩١ ، ٩٢ .

(٢) شوق شاعر العصر الحديث ص ٢٤٣ .

كما كان لشوق بعض الأرجال ، وفيها خرج على الوزن العروضي المعروف ،
وبرغم أننا نعب الزجل ؛ لأنه اتجاه إلى العامة ، وهو أمر نرفضه رفضاً قاطعاً إلا
إننا سوف نأقّي بأمثلة له من نظم شوق ؛ لنستدل به على الخروج على الوزن
العروضي ، مثل قوله :

اليل نجانى	حليوه أسمر
عجب للونه	ذهب وممر
أرغوله فى إيده	يسبح لبيده
حياة بلادنا	يارب زيده
قالت غرامى فى فلوكة	وساعة نزهه على الميه
نحت ع البعد حمامه	رائحة على الميه وجايه
وقفت أنادى الفلايكى	تعال من فضلك خدنا
رد الفلايكى	بصوت ملايكى
قال : مرحباكم مرحبتين	دى ستا وانت سيدنا

هيا هوب هيا

جت الفلوكة والملاح	ونزلنا وركبنا
حمامة بيضا بفرد جناح	تودينا وتحيينا
ودارت الألمان والراح	وسمعنا وشربنا

هيا هوب هيا^(١)

ولا يريد أصحاب مدرسة الديوان أن تجمد الموسيقى الشعرية عند الموقف
الذى أوقفها عنده الخليل بن أحمد ، والأخفش الأوسط ، ولا عند الموقف الذى
أوقفنا عنده المولدون ، ولا عند الموقف الذى وقفت عنده الأوزان فى الأندلس ،
فكل سمط موسيقى متكامل يسوده التنظيم الفنى الذى يسود القطعة الموسيقية
الجيدة المؤثرة صالح فى رأيهم لأن يكون إطاراً لما يراد أن يصب فيه من معانى
الشعر^(٢).

(١) شوق شاعر العصر الحديث ص ١٧١

(٢) الشعر بين الحمود والتصور ص ٣٢ .

ولقد نظم أصحاب مدرسة الديوان أشعارهم في القوالب الموسيقية التي نظم بها العرب أشعارهم ، مع تصرفات لا تخرج بالشعر عن عمود الخليل ، واستعملوا التفاعيل استعمالاً استحدثوها ، ولكنها مع ذلك بقيت ذات كيان موسيقى يتصل بالأوزان العربية المألوفة^(١) .

وعلى ذلك فإن التصرف في البخور الشعرية مع التزام الحدود الموسيقية هو مذهب مدرسة الديوان اتبعته لتوسيع النطاق الموسيقى للبحور التقليدية ، توسيعاً لا تنكره تلك البحور ، ولا تتجاف عنه آذان السامعين ، وأذواقهم^(٢) .

★ ★ ★

فالمأزنى مثلاً قد تصرف في البحور الشرية مع التزام الحدود الموسيقية .

فقد استخدم ثلاث تفاعيل ، ثم اثنتين ، ثم تفعيلة واحدة . نعل ذلك في قصيدته « أين أمك » ، يقول فيها :

ولشمته
لم أكلمه ولكن نظرتني ؟
ساءله أين أمك
أين أمك^(٣)

وهو يهذى لي على عادته
مذ تولت كل يوم
كل يوم

فانثني يسط من وجهي الفصون
ولعمري كيف ذاك ؟
كيف ذاك
قلت لما مسحت عيني يساه

(١) الشعر بين الجمود والتطور ص ١٣ .

(٢) المصدر السابق ص ٢٤ ، ٢٥ .

(٣) شاعرية العقاد في ميراث النقد الحديث ص ٢٢ .

أتري تلك حيله
أي حيله ؟
قال : ما تعنى بذا يا أبتاه
قلت لأشياء أردته
ولثمته^(١)

فهذا شعر من بحر الرمل ، ثلاث تفعيلات في السطر الأول ، ثم تفعيلتان في
السطر الثاني ، ثم واحدة في السطر الثالث ، وكل التفعيلات من جنس واحد ،
فهيكله العروضي هكذا :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلان أو فاعلن
فاعلاتن فاعلاتن أو فاعلاتن
فاعلان أو فاعلاتن^(٢)

وكذلك نجده يجمع بين أكثر من ضرب للوزن في البيت الواحد .
ومثل هذا مع شيء من التصرف قصيدته ليل وصباح .
فقد اقتصر المازني على تفعيلة واحدة في الشطر الثاني في قصيدة « ليل
وصباح » ، يقول فيها :

خيم الهم على صدر المشوق
يا صديقي^(٣)

وبدت في لجة الليل النجوم
ومضى يركض مقررور النسيم
وثنى الزهر على النور الغطاء

عم مساء

(١) لغة الشعر العربي الحديث ص ١٤٢ .

(٢) الشعر بين الخمرة والنتنور ص ٢٥ ، ٢٦ .

(٣) حركة اتحاديد شعري في النهر ص ٣٢٣ ، ديوان المازني ص ٢٥٤ .

هات لي ماذا الآلهات الدواة

الدواة

أولم يغف مع الليل الصدى؟

فليكن لي سمرا تحت الدجى

نتداعى في حواشيه مساء

عم مساء (١)

أما العقاد فيقول :

إذا لزم الشعر في لغة من اللغات فإنه يلزم لألزم ما فيه ، وألزم ما في الشعر أنه فن من الفنون ، وألزم ما في الفن أنه ذو قواعد وأصول ، توائم في كل لغة ما طبعت عليه تلك اللغة ، وتوائمه في اللغة العربية — خاصة — أنها لغة الوزن في كل كلمة ، وفي كل ضيغة ، فليست فيها كلمة واحدة تنعزل من وزن اشتقاق ، أو وزن سماع .

لا شعر بغير فن ، ولا فن بغير قاعدة .

ويتعجب من الذين يقولون : إن قواعد الوزن تدعو الإنسان أن يقول لا يلزم تكملة للوزن ، حيث لا محل له من الكلام .

ثم يقول :

وليس الوزن زيادة في المقال ، بل هو قوام المقال كله ، إلا أن يكون من غير الفنون ، وإنما الشعر تفاعل كامل بين اللفظ والمعنى وقاعدة القواعد الفنية في وزن أو نظام مقدور .

ثم يردد اليقين بالشعر اللازم والفن الألزم لزوما يتم فيه المعنى واللفظ بالوزن والثقافية .

(١) ابراهيم عبد القادر المازني ص ٣٥ .

وكل بيت في الشعر المطبوع آية على صدق هذا التفاعل التام بين الألفاظ والمعاني والأوزان ، وآية على لزوم الوزن كلزوم لفظ الشعر ومعناه^(١)

وكل تجديد ، أو محاولة للتجديد على أيدي زعماء هذه المدرسة إنما يعتمد أساساً على الوزن الشعري القديم مع محاولة التصرف فيه .

ومع ذلك فقد كان للعقاد خطابات واسعة في هذا الميدان ، فقد اقتصر في بعض الأبيات على تفعيلة واحدة ، وجعل بعضها الآخر تام التفاعيل في قصيدة واحدة ، كما فعل في قصيدة عدنا والتقينا ، يقول :

التقينا

والتقينا

عجبا كيف صحونا ذات يوم فالتقينا

بعدما فرق قطران وجيشان يدنا

فتصافحنا بجسمينا ، وعدنا فالتقينا

بعد عصر !

أى عصر ؟

والنوى تجرى وسر الحب في الأكوان يجرى

ثم نادانا تعالوا فاهبطوها أرض مصر

قضى الأمر كما شاء ، وعدنا فالتقينا

كم بكيت

واشتكيت

ثم ألهمت على الغيب فأصفيها وقلت

قلت في السابع والعاشر من شهر سيأى

ها هنا سوف ترانى ، فرأينا والتقينا^(٢)

(١) الشعر بين أحمره والتطور ص ٢٩-٣١ .

(٢) حمة دواوين لعقاد ص ١٢٨ .

وقد يقتصر على ثلاث تفاعيل في بعض أبيات القصيدة ، وتفعيلتين في البعض الآخر ، وفي بعض الأبيات أربع تفاعيل ، كما في قصيدته سلع الدكاكين في يوم البطالة ، يقول فيها :

مقفــــــــــــــــرات	مفلقات محكمات
كل أبواب الدكاكي	ن على كل الجهات
تركزهاــــــــــــــــا	أهملهاــــــــــــــــا
يوم عيد عيدوه	ومضوا في احتلوات

البــــــــــــــــدار	مالنا اليوم حقرار
أى صوت ذاك يدعو الـ	ناس من خلف الجدار
أذكرهــــــــــــــــا	أطلقهــــــــــــــــا
ذاك صوت السلع المحـ	بوس في الظلمة نار

وكذلك نجده يجمع بين أكثر ضرب للوزن في البيت الواحد .
 — وقد زاد العقاد تفعيلة واحدة على مجزوء الرمل في البيت الأول من مقطوعة الجسم الضاحك ، ولم يلتزمها في الأبيات الأخرى حيث يقول :

تغرك الضاحك ، لا بل وجهك الضاحك ، بل كل جسمك
 واقتصر العقاد على تفعيلة واحدة في الشطر الثاني في قصيدته « بعد عام » ، حيث يقول فيها :

كاد يمضى العام يا حلو الشـ	أو تولى
ما اقتربنا منك إلا بالتـ	ليس إلا
مذ عرفناك عرفنا كل حـ	وعسذاب
نهب في القلب فردوس لعـ	في اقتربنا ^(١)

(١) الشعر العربي المعاصر قصاياه وظواهره الفنية والمعوية ص ٥٧

غير أنا لا نرى الفردوس إلا
وشرينا من جحيم الحب مهلا
لا نلتمنى أن قلبى خائنى
لم يكن منى إلا أننى
كان فى الدنيا جمال لا يعد
ثم لحنا
فعددنا الحسن طرا فهو فرد
وهو أننا^(١)

وكذلك فى قصيدته « من دعاء للتصاىى » ، يقول فيها :

قد تخذلت الحسن فى هذا الجهاد
لى ملاذا
ما يروق العين يردى بالفؤاد
كيف هذا ؟

وقد قام العقاد بتوزيع تفاعيل البحور توزيعا مختلفا عن توزيعها فى دائرة الخليل^(٢) .

فناه مثلا فى قصيدة « المصرف » قد اقتصر فى الأبيات الأول ، والثالث ، والسادس على تفعيلتين ، وفى الأبيات الثانى ، والرابع ، والخامس جعلها أربعا ، ويمضى هكذا فى كل مقطوعة فى القصيدة ، يقول :

شبران من ذاك البناء
بينى وبين المال والدنيا العريضة والثراء
ليست بأقـ صى فى الرجاء
من حفرة المدفون فى شبرين فى جوف العراء
كلا ولا أدنى على قرب المزار لمن يشاء
أعـرفت آ ماد السماء

(١) ديوان العقاد ص ١٤٦ .

(٢) شاعرية العقاد ص ٢٠٧ ، ٢٢٠ ، ٢٢٣ .

في سَكَنِي أبدا وما
من سكة أبدا إلي به ولست أفر عندما
أصف الطريق بقى أو الحمى
أنظر بعينيك البنا سما و طال وأظلمنا
واسأل أهذا مصرف ملأوا جوانبه دما
تجد الصرا ب مجمما^(١)

فيه دم لا شك فيه
في كل طرس أو كتاب أو سجل يحتويه
ودم المقتر والسفيه
يجرى هناك وأنت تحسبه من الورق الرفيه
نغليه كالدم في العروق سرى وكالدم نتقيه
وسل المدلس والنزيه
سلنى فلم أك طالبا
ورقا هناك على الرفوف أنال منه جانبا
وأعد منه حاسبا
إلا لأوراق أراها قارئاً أو كاتباً
ولما تحيىش به الخواطر حاضراً أو غائبا
ودع الحسود الغاضبا^(٢)

وتصرف العقاد في تفاعيل بحر المنسرح في قصيدته حسبي ، فجعلها
نظام الموشحة ، وبحرها على وزن مستفعلن مفعولات مستفعلن ، يقول :

فاض عليك الصبا وروعته وغاض منك الوفاء وانسرا
الورد يشفى بالعطر من نتسقا
والماء يروى الغليل والحرقا

(١) حمة دواوين للعقاد ص ٣٩٨ .

(٢) المدلس بن الحمد والتطهر ص ٢٧

والبدر يجلو بنوره الحدقا
والحسن ما فضله وبهجته
إذا اعتري بالهيام من نظرا؟^(١)
ولم يرد بديوان العقاد من أوزان غريبة ، لا عهد لأهل العروض بها إلا قطعة
صغيرة عدتها ثلاثة عشر بيتا ، وهى :

أبصرت بالموت فى الكرى	عميان لا يخطىء العدد
عميان حتى لما ترى	عيناه ما اغتال أو رعد
قلت أنت الذى همى	كل البرايا عن الأبد ^(٢)
كفالك ياموت شلتا	لم تعطيا تط من أسد
كف من الثلج إن جرت	فى جاحم النار تبرد
نعم وكف من اللظى	إن مست الماء يتقد
أغرقت ياموت فى الأذى	يانازع الروح والجلد
يامطعم الدود بالصبا	لالدود تبقى ولا الجسد
هذا إلى ذاك ينتهى	إن طال أو قصر الأمد
تنسى الذى نام فى الثرى	ولست تنسى الذى ولد
لا تطرق الناس فى الكرى	سلطانك القبر فابتعد
قال اعذرونى فأعما	بالوجد يغرى الذى وجد
أحبه حبكم أسه	فكلنا عاشق كمد ^(٣)

وزاد خليل مطران تفعيلة واحدة على مجزوء الرمل ، فجعله أربع تفعيلات
بقافية ، ثم تفعيلة خامسة فى الشطر الثانى بقافية أخرى ، فى قصيدة بعنوان
الزهرات الثلاث ، يقول فيها :

صبح الأزهار طيف ملهى يهر
يالها بكرا كحور الخلد هبت تخطر
بالزهور
فى البكور

(١) ديوان لعقاد ١٧٧

(٢) موسيقى الشعر ص ٢٦

(٣) ديوان العقاد ص ١٠٢

فلما شئت جهتها في نسق زاهي البياض
وأشارت ثوبها من خير ألوان الرياض
أمل باد وسعد مستعير شخص نور
وبهاء في حياء مستعير للظهور
نجم صبح كل آن يجلى فيه سناه
من تكونين حماك الله يا هذى الفتاة ؟
أنا مصر (١).

وكان لشعراء أبولو نصيب كبير في هذا المجال ، فقد تفننوا في الأوزان فنرى أبا
شادى يزيد تنغيلة في كل شطر في قصيدة الجزاء العادل ، يقول فيها :
جزع الصب وللحزن العميق في سبيلك
لوعة الدنيا فمن هذا يطيق مثلك
غير ملك وضياء وجور لا يضيع
أكوس الحب به شتى تدور وتوزع
وكذلك قصيدته الدقائق ، يقول فيها :

ياها جراقي بلا عتاب ولا رجوع
يا طائرات إلى السحاب طير الرجوع
أنتن بعضى فأى ذنوب يشجى القريب
الهجر قاس وأى صعب هجر الحبيب
قلن الدقيقات الحسان أنت المسىء
ضيعتنا ضيع الهوان لسنا نفىء
ما مر لن يأتى وإن صالى الزمن
سيان تلهو أو تمن لن تؤمن

والقصيدة تمزج بين خلج البسيط في الشطر الأول ، وتنغيلة واحدة منه مذيلة
في الشطر الثانى (٢).

(١) شعراء ص ٣٤٧

(٢) سوسيقى الشعر عند شعراء أبولو ص ١٥٦ .

وكذلك قصيدة محمود أبى الوفا « علمينى يا حياقي » يقول فيها :

ما الذى فى ناظريك	حيرانى ؟
ساكنان مفصّحان	واضحان
غاهضان هادئان	ثائران
وهما فى كل هذا	هما هما منكيران

علمينى يا حياقي

ما الذى فى شفتيك	فيه هامت شفتايا
ما الذى استعبد قلبي	فيك واستهوى هوايا
ياترى أنت خلقت	لى وإلا لسوايا
أن تكوفى لى فما أعـ	ظم فى الدنيا هنايا
وإذا كنت لغيرى	آه ياطول شقايا ^(١)

فقد بنى البيت على تفعيلتين فى الشطر الأول ، وتفعيلة واحدة فى الشطر الثانى ، ثم على أربع تفعيلات ، ثم على تفعيلتين ، ثم على أربع تفعيلات ، وهى تفعيلات بحر الرمل فاعلاتن .

وكذلك ابراهيم ناجى حيث يقول فى قصيدة « الأطلال » :

هاك فانظر عدد الرسـ	ل قلوبا ونساء
فتخير ما تشاء	ذهب العمر هباء
ضل فى الأرض الذى ينـ	شد أبناء السماء
أى روحانية تعـ	صر من طين وماء
أيها الريح أجمل لكنما	هى حبي وتعلقا ويأسى
هى فى الغيب لقلبي خلقت	أشرقت لى قبل أن تشرق شمس
وعلى موعدها أطبقت عيني	وعلى تذكراها وسدت رأسى ^(٢)

(١) موسيقى الشعر عند شعراء أبولو ص ١٥٨

(٢) ليالى القاهرة ص ٦١ ، ٦٢

فقد نرى أبياته أولا على أربعة تفعيلات من بحر الرمل ، ثم راح بينها بعد ذلك على ست تفعيلات .

وكذلك خليل شيبوب مزج بين بحر في قصيدته «الحب نور العمر» ، يقول فيها على نظام الموشحات :

يا آية النور فدتك النجوم	أنرت عمرا كدوته الموموم
نورك جالى الصدر نافي الأسى	ملطف الأوجاع شافى الكلوم
إذا تبسمت ولم تبرحى	باسمه فرجت كل الموموم
أنت برد وسلام	أنت شوق وهيام

وسعادته

لحب قد تفانى فيك جا واقتانا
وعبادته^(١)

وفي هذه القصيدة مزج شيبوب بين بحر السريع فى القفل ، ومجزء الرمل فى الغسق ، وراد تفعيلة واحدة على مجزوء الرمل .

ونرى أبا شادى يتخذ تفعيلة واحدة لكل شطر فى قصيدته « يا أمل » ، يقول فيها :

يا أمل	يا أمل
يا هوى	من عمل
يا حلى	للطل
يا قوى	فى الجلل
يادوا	لاكال
يا لظى	للكل
يا على	من رمل
يا حمى	من فشل

(١) مائة شعراء ، د. ربيع ، ١١٨

يا شذى	يا قبل
يا سنى	للفزل
يا ندى	من نهل ^(١)

وقد يستخدم شعراء أبولو نظام الشعر الحر ، الذى لا يتقيد فيه الشاع بالوزن ، ولا بالقافية ، إذ ينوع كلا منهما كما يمزج بين الأبحر المختلفة فى القصيدة الواحدة ، متخذين موسيقى لا تتقيد بموسيقى الشعر العروضية .

يقول أبو شادى فى قصيدة الفنان :

تفتش فى لب الوجود معبرا
عن الفكرة العظمى به لألباء
ترجم أسمى معانى البقاء
وتثبت بالضم سر الحياه
وكل معنى يرف لديك فى الفن حى
إذا تأملت شيئا قبست منه الجمال
وصنته كحبيس فى فنك المتلالى
تبث فيها العبادة
تبث فينا جلالا لا انقضاء له

فقد أتى بأوزان أبحر الطويل ، والمتقارب ، والمختل ، والبسيط ، فالبيتان الأولان من بحر الطويل ، والبيتان بعدهما من المتقارب ، والأبيات الأربعة التالية من بحر المختل والبيت الأخير من البسيط .

وقد نظم بعض شعراء أبولو قصائد على نظام الشعر الحر غير مقيدين بالتزام الوزن والقافية فقد نظم خليل شيبوب قصيدته الشراع من أوزان مختلفة أيضا ، ومع أنه لاحظ أن تغيير الوزن يورب الاضطراب فى الإيقاع ، فقد رأى أن تكرار قراءة القصيدة سيجعل الأذن تألفها وتعتادها ، يقول :

(١) جماعة أبولو وأنثى فى الشعر الحديث ص ٥١٦ ، ٥١٨

هدأ البحر رحيبا بملأ العين جلالات
وصفا الأفق ومالت شمس تزنو دلالات
وبدا فيه شرع
كخبال من بعيد يتمشى
في بساط مائج من نسج عشب
أو حمام لم يجد في الأرض عشا
فهو في خوف ورعب
ثم يقول :

إنه غيمة سرت في السماء
قد صفت زرقها
لكنها هذا جناح طائر
مرفرف في ملعب الضياء
يجر زورقا على الدأماء

ونلاحظ أن الأبيات السبعة الأولى جاءت كلها على خمس ، والثامن من
الخفيف ، والتاسع من الرمل ، والثلاثة الأخيرة من بحر الرجز^(١) .
واستخدم كذلك في قصيدة الشرع وزن البسيط والمتقارب والكمال والطويل
والوافر على التوالي في خمسة سطور متتالية هي :

والماء ذوب أمان النفس نائرة
إلى رها تضرع
أين الشرع فإنه لا ينظر
كذا يتلاشى الطيف بعد شروق
فيستتران بالليل العميق^(٢)

(١) العروض الجديد ص ١٥-١٨ نقلا عن حركات التحديد في موسيقى الشعر العربي .

(٢) لغة الشعر العربي الحديث ص ٢٣٢ .

وكذلك نظم أبو شادى قصيدته « مناظرة وحنان » على نظام الشعر الحر غير ملتزم بوحدة القافية ، وليس ملتزما بحرا معيناً في القصيدة ، وإنما يمزج فيها بين البحور ، يقول فيها :

وجلسن بين تناظر متأملات فى المرائى
فلم التاظر
الحسن وحدته تجل وإن تنوع أو تباین
فله الجلاله
وللمحبين أشواق وتقديس
هيات يحصرها داع إلى حصر
فالحسن سلطان والجوهر الأسنى
لا قسمة المظهر
مهما ازدهى وغلا
وكأنما الأزهار أيضا قد حنن إلى التاظر^(١) .

فقد سارت الأسطر الأربعة الأولى على وزن الكامل مع اختلاف عدد التفاعيل فى كل سطر ، وسارت الأسطر الخمسة التالية على وزن البسيط ، ثم عاد السطر العاشر إلى تفعيلات بحر الكامل .

وبعد هذا المقطع ينتقل إلى تفعيلة المجتث منوعاً فى سطره بين الشطرة والبيت الكامل ، يقول :

انظر إلى الأزهار
انظر جميل الشئى
وضعن فى الأكمام
وكن بين إهتزاز ونشوة فى غوام
والزهر كالناس يهفو إلى الشغور الجميلة^(٢)

(١) جماعة أنبلو وأثرهما فى الشعر الحديث ص ٥١٦-٥١٨ .

(٢) لغة الشعر العربى لحدث ص ٢٣٥ ، ٢٣١ .

كما نظموا في الشعر المنشور الذى لا يتنيد بوزن ولا قافية ، ونحن لا نعهده شعرا ، فلا نلتزم بتقديم نماذج منه .

★ ★ ★

أما شعراء المهجر فقد رأينا ميخائيل نعيمة يقول في الغرغال :
فلا الأوزان ولا القوافى من ضرورة الشعر ، كما أن المعابد والطقوس ليست من ضرورة الصلاة والعبادة^(١) .

وأنا أختلف معه في هذه الفكرة ، فلا يوجد شعر بغير نظام موسيقى ؛ لأن الموسيقى من أسس الشعر ، وإلا فما الذى يفرق بينه وبين النثر الفنى ؟
وكذلك دعا أمين الريحاني إلى الشعر المنشور .

ويرى أحد النقاد^(٢) أن التجديد في الحركة الرومانسية — ومنها شعر المهجر — قد تمثل في جواب ثلاثة : ومنها أشكال القصيدة .

وأنا أرى أن شعراء المهجر قد تأثروا تأثرا كبيرا بالموشحات ، ونظامها ، وموسيقاها فمالوا إلى التجديد في الوزن مقلدين في ذلك الوشاحين ، أو مجددين في أوزان لم ترد في الموشحات .

وقد نظم شعراء المهجر على نظام الموشحات ، مثل قون ميخائيل نعيمة في قصيدته لو تدرك الأشواك ، وقد ناول الشاعر فيها بين أشكال موسيقية فيما يسمى بالأقفال ، يقول فيها :

ياساقى الجلاس بالله لا تحفل بكأس بين هذى الكؤوس
أترع لغيرى الكأس أما أنا فأحسب كأنى لست بين الجلسوس
واعبر ودعنى فارغ الكأس
لا ، لا تقل ما طابت الخمر لى أو أننى ما بينكم كالغريب

(١) الغرغال ص ١١١ .

(٢) مو الدكتور عبد القادر القط .

بل أن لي يا صاحبي خمرة ما مثلها يطفى بروحي اللهب
أعصرها من قلبي القاسي

فأني بخمسة أشطّر في كل مقطع ، ولكنه في المقطعين الأخيرين أتى بشطر
سادس إذ يقول :

يا زهرة ما بين شوك نمت لولا شذاها ضل عنه البصر
هل تدرك الأشواق يازهرتي أن الشذا صدا شذاك انتشر

في الحقل لا عطر لها فادحسا

هل تدرك الأشواق ما تدركين

هل عطر العليق أذيا له من حيث تمتصين أنت الأريج
أم حالك غير الشوك ثوبا له من حيث حكمت أنت أبهى النسيج

وقد تصبح الأشواق أقاحا

لو تعرف الأشواق ما تعرفين^(١)

وقد يتصرفون في نظام الوزن بغير خروج على الوزن كما في قصيدة النهاية
لنسيب عريضة ، يقول فيها :

كفـنـوه

وادفـنـوه

أسـكـنـوه

هـوة اللحد العميق

واذهبوا لا تدبوه

فهو شعب ميت ليس يفيق

هتلك عرض

نهـب أرض

(١) حركة التجديد الشعرى في المهجر بين النظرية والتطبيق ص ٣٢٠ ، ٣٢١ .

تُسل بعضو
لم تحرك غضبه
فلماذا نذرف الدمع جزافا ؟
ليس تحيا الخطبة (١)

فقد تصرف في التفاعيل والأسطر برغم الوزن البين ، وإن كان قد جعل في
كل بيت خمس تفاعيل وهى مخالفة عروضية .
وكثيرا ما كان شعراء المهجر يجمعون بين شطرى البيت في وحدة متناسكة ،
كقول نعيمة في قصيدة النهر المتجمد :

يا نهر هل نضبت مياهلك فانقطعت عن الخير
أم قد هرمت وخار عزمك فأنثيت عن المسير
بالأمس كنت مرثما بين الحدائق والزهور
تلو على الدنيا وما فيها أحاديث الدهور
بالأمس كنت إذا أتيتك باكيا سليتي
واليوم صرت إذا أتيتك ضاحكا أبكيتي

وقد يجمع شعراء المهجر بين بحرين في القصيدة الواحدة . كقول نذرة حداد :

إن رأيت الفقير يهتز ضعفا سائلا من يوعونا وعظما
ورأيت البخيل يجتاز خطفا لا يبالى وليس ييسط كفا
لا تدمى ميوله وشعوره
فهو بلا وجدان

فقد التزم الشاعر تفعيلات البحر الخفيف ، ولكنه يحتم كل مقطوعة من
قصيدته بشطر من الرجز (٢) .

(١) التجديد في شعر المهجر ص ١٧٩ ، ١٨٠ .

(٢) حركة التجديد الشعرى في البحر ص ٣٢٦ . أوراق الخريف ص :

كما أنه التزم ثلاث تفاعيل في كل شطر في الأشطر الخمسة الأولى ، وفي الشطر السادس الذي جاء به على وزن الرجز أقي فيه بتفعيلتين فقط .

وقد جمع جبران بين بحرين في قصيدته المواكب ، فقد جمع فيها بين بحر البسيط في اتجاه التزمه في القصيدة كلها حيث يقول :

الخير في الناس مصنوع إذا جبروا والشر في الناس لا يفنى وإن قبروا

وكذلك مجزوء الرمل في الاتجاه الثاني إذ يقول :

ليس في الغابات راع لا ولا فيها القطيع^(١)

وكذلك فعل نسيب عريضة في موشحة بعنوان النعامي ، حيث مزج فيها بين بحرين هما : المجتث ، والخفيف ، يقول :

هيا بنا ياندامي

فقد أتنا النعامي

نجر ذيل الربيع

قد زال قيد الثلوج

هيا ابصروا في المروج

جسم الجمال البديع

وهي على وزن بحر المجتث ، ثم يقول :

النعامي ترنحت

والرخامي ترنحت

فهلما إلى السرى ياندامي

لا تقولوا على الصبا ياسلاما

وهي على وزن بحر الخفيف .

(١) محمديّة الكاملة مؤلفات حرّاد ص ٢١ ، ٣٥٣ .

وكذلك شذوثة شقيق العلوف في ملحمة « عبقر » ، جمع فيها بين تفعيلات
النسريع ، والزجر ، وهما فريان ، وبخاصة في الضرب ، حيث تكون مستفعل ،
توازي مفعولا ، ولكن شقيق العلوف تتميز عنده أحيانا أشطر من السريع ،
وأشطر من الرجز ، لا سبيل إلى إدماجهما معا ، يقول في أحد المقاطع :

ويحك يا إنسان
الق عصا سحرك
زعرت فينا الجبان
فعدن بالشيطان
من شرك
وددت يا غادر لو أننى
أطلقت ثعبانى لا ينشى
عنك فيرديك ولكننى
أنحنى على الثعبان
من غدرك
في نابه السم كان
وصار في صدرك
فليس هذا الصل بالأفعوان
بل أنت ياثعبان
فعد إلى وكرك^(١)

★ ★ ★

وكثيرا ما يتصرف شعراء المهجر في البحور العروضية ، ولا يبقونها على ما هي
عليه ، مثل ما فعل نعيمة في مقطوعته « من سفر الزمان » يقول :

روحي فكم شئت وشابت سنين

(١) حركة التحديد الشعرى في المهجر ص ٣٢٧ . ملحمة غفر شقيق العلوف ص ١٦١ .

من قبل أن باتت خواشيتك
واليوم كف الدهر تطويك
عنا ومن يدري متى تشرين
روحي وخلينا
بالأرض لاهينا
نرعى أمانينا
في مرج أو هام
ما بين أيام وأعوام
تأني وتمضي وهي سر دفين^(١)

فقد أتى وزن السريع ، ثم خرج منه إلى وزن المنسرح ، أو غير الوزن إلى
مستفعلن مستف ، أو مستفعلن مفعو .

* * *

ورغبة في محاكاة الموشحات الأندلسية قام بعض شعراء المهجر بالتلاعب
بالتفعيلات العروضية ، كما فعل نعيمة في قصيدة ابتهالات حيث زاد فقلا مكونا
من تفعيلة واحدة ، يقول :

كحل اللهم عيني بشعاع من ضياك
كسى تسراك

في جميع الخلق في دور القبور في نسور الجوف في موج البحار^(٢)

فقد جعل القفل أربع تفعيلات كل تفعيلتين في شطر ، ثم زاد تفعيلة واحدة
بوزن فاعلات ، ثم بنى الأغصان على أبيات مكونة من ست تفعيلات ، ثلاث
منها في كل شطر :

وكذلك قول نسيب عريضة :

(١) ميس الجفون ص ٢٦ وما بعدها .

(٢) دراسات في الشعر العربي المعاصر ص ٢٢٨ .

أمل يساقه فراح يهيم كشهاب تقاذفته النجوم
ودعته معالم ورسوم شفها أنه سواها يروم
فهى تدمع

فقد التزم تفعيلة واحدة ، فى نهاية كل مقطوعة بوزن فاعلاتن .
وقد يختم الشاعر المقطوعات بتفعيلتين ، كما فعل رشيد أيوب فى قطعة تحت
عنوان المسافر :

دعته الأمانى فخلى الربوع وسار وفى النفس شىء كثير
وفى الصدر بين حنايا الضلوع لنيل الأمانى فواد كبير
فحث المطايا ونجاض البحار ومرت ليال وكرت سنون
ولم يرجع^(١)

فقد بنى الأبيات على أربع تفعيلات فى كل شطر ، ثم أتى بقفل مكون من
تفعيلتين ، على وزن فعولن فعو .

وقد بينى الشاعر بعض أبيات قصائده على تفعيلة واحدة ، كما فعل إيليا أبو
ماضى فى قوله :

أنا فى الحضيض
وأنا مريض
أفلا يد تمتد نحوى بالدوا
وتبث فى جسمى ملامسها القوى
وتقلنى من هوى نحو الذرى
فأسير مستندا عليها فى الورى

فقد بنى السطرين الأولين على تفعيلة واحدة ، وبقية الأسطر على ثلاث
تفاعيل ، ويسير فى قصيدته كلها على هذا النظام .

(١) أغاني الدريش ص ٦٣

وكما فعل فرحات حيث بنى أبياته على أربع تفعيلات ، ثم أتى بسطر على تفعيلة واحدة في قوله :

وعيونكم حيرى تفتش عن مفاتيح الرجاء
وقلوبكم ولهى مسعرة تنور بها الدماء
ومن السيلاء
تصدىقكم بعض الوعود وما الوعد سوى هراء^(١)

وقد يتصرف الشاعر في عدد التفاعيل في كل بيت فيجعلها مختلفة ، كقول:
إيليا أفى ماضى :

إن المسا يخفى المذائن كالقصر
والكوخ والصرح المكين
والشوك مثل الياسمين
لا فرق عند الليل بين
يخفى ابتسامات الطرود ب كالدمع المتوجع^(٢)

فقد بنى الأشطر الأولى على ثلاث تفاعيل ، ثم بنى الأبيات بعد ذلك على أربع تفاعيل .

وقد بينى الشاعر قصيدته بغير التزام نظام التفاعيل . كما فعل فوزى المعلوف إذ بنى قصيدته على أبيات ، شطرها الأول يتكون من ثلاث تفاعيل ، وشطرها الثانى يتكون من تفعيلتين ، كقوله :

أخى والزمان ضنين	بغير الضنا
أثرت بقلبي الحنين	لمهد مضى
رتعنا به آمنين	صروف القضاء ^(٣)

وهى مخالفة عروضية واضحة .

(١) ديوان الخريف ص ٢٠٨ .

(٢) الجداول ص ٣٣ وما بعدها .

(٣) ديوان فوزى المعلوف ص ٩٨ .

وكذاك فعل صيـح بعنوان « ساعة الغروب » ، يقول :

هناك على مذبح الراية	يموت النهار
وفي هيكل الغابة الساجية	شموع تنار
يحز الشعاع رؤوس الشجر	فتجرى الدما
كأن إله الجمال انتحر	بباب السما
إلام تثبت كف الزوال	بشعر القلـل
لقد سلمت هامها للظلال	وضاع الأمل ^(١)

فقد التزم في الشطر الأول أربع تفعيلات ، وفي الشطر الثاني أتى بتفعيلتين فقط وكذلك رشيد أيوب حيث يقول :

ذكروه بالحمى فارتعشا	رغو كالمجنون
مغم في الحب قدما قد نشا	قلبه المحزون
لا تلومن فهذا صب سقيم	نازح مسكين
ليس يحيه سوى ذاك النسيم	في حمى صنين
يرقب الأفلاك إن جن الظلام	في حشاه نار
وهو يحسو الخمر مضنى لا ينام	ينشد الأشعار
لم تزرده الكاس إلا عطشا	أبدا ظمآن
يتغنى عمره كيف مثنى	برى لبنان ^(٢)

فقد التزم في الشطر الأول بثلاث تفاعيل ، وفي الشطر الثاني بتفعيلة واحدة مع بعض التغيير فيها .

(١) حركة التجديد الشعرى في المنهر ص ٣٢٢ . حكاية مغرب — جورج صبح ، قصيدة ساعة الغروب .

(٢) حركة التجديد الشعرى في المنهر ص ٣٢٢ . الأبيات ص ١٥٧

وكذلك فعل القروى حيث بنى بعض الأبيات على شطرين ، الشطر الأول
يتكون من ثلاث تفاعيل ، والشطر الثانى يتكون من تفعيلة واحدة ، فى قوله :

شمس لبنان انظرى حال الغريب وارحميه
واذكرى كل شروق وغروب لذويهم
أنه صعب وتذكر الحبيب ملء فيه^(١)

وكذلك فعل شفيق العلوف ، حيث بنى أشطره على ثلاث تفاعيل ، ثم يأتى
بشطر على تفعيلة واحدة ، فى قوله :

وعلى اللجنة آهات وأنه
وجوى ينفث أشواقا حرازا
ونداء هاتف ملء الدجنة
أين يارا^(٢)

وكذلك رشيد أيوب إذ بنى رباعياته على ثلاث تفاعيل ، ماعدا الشطر الرابع
فجعله تفعيلة واحدة ، يقول :

حنيت النفس اشتياقا للجبال حيث أنسى وحشتى بين الصخور
حيثما أبعد عن قيل وقال خليانسى

ويجعل الشطر الأول كذلك تفعيلة واحدة ، فى قصيدة كاملة فيقول :

اذرفسى ياعين دمعى فالهوى متلفى
واسعفى لعل نارا فى خشا تنطفى

وكذلك الشطر الثانى يجعله فى قصيدة أخرى تفعيلة واحدة ، فيقول :

لظلام الليل فضل فى الحياة مثل مالالنور
أين لولا الليل حسن النيرات أيها المغرور
فخذ الدنيا وما فيها وهات خيمة الناطور

(١) ديوان القروى ص ٧٥ .

(٢) ديوان سنان راسب ص ١٠٢ .

ويلاحظ التغير الغريب الذى يطرأ على هذه التفعيلة .

وقد يتصرفون فى الوزن كما شاءت لهم الموسيقى ، كما فعل فرحات فى قوله :

ربة الخال هل تعود

بالسعود

ليلة خلقتها تدوم

إذا ختمنا بها العهد

والشهود

ذلك البدر والنجوم^(١)

ذلك أنه لم يلتزم عددا معينا من التفاعيل فى كل بيت ، كما أتى ببعض التغير فى التفاعيل . وكذلك شفيق المعلوم فى قوله :

نحن فى عمر عساليج الدوالى

والنهـر

لم يكن قد جاءه بعد خبر

عنك أو عنى

لأننا والقمر

مذ ولدنا عند قنات التلال

لم نكن نعرف أن نهبط حتى المنحدر

فاعتصمنا بالأعلى^(٢)

فأتى فى بعض الأسطر بأربع تفاعيل ، وفى بعضها بثلاث تفاعيل ، والبعض الثالث بتفعيلتين ، والآخر بتفعيلة واحدة .

(١) ديوان فرحات ص ٨٩ .

(٢) سنابل راعوث ص ١٨٣

وكذلك فوزى المعلوف إذ يقول :

لولا منى فى الصدر والفكر يلهو بهن الدهر
هنا كلهو الهوى
ما كنت أرضى النوى
مضطـر

عن موطن مستحب فى القلب رشفت منه الحب
رضعت منه الحياة
أوحى لى الآيات
فى الشكر

ويقول أيضا :

قومى فأحداق الظلام غارت لفرط عنا السهر
ويد السحر
تفتض أزوار الغمام
ولم الكمم
رطبت تشع به الدرر

وحلى القدير به أثر فى الماء من قبل القمر^(١)

فقد استخدم شكلا موسيقيا أشبه بالأشكال الهندسية فى كتابة الأبيات مما اضطره إلى تغيير التفاعيل أحيانا ، ونقص التفاعيل أحيانا أخرى ، والخروج على النظام العروضى كثيرا .

وهكذا رأينا دورا كبيرا لشعراء المهجر فى ميدان التجديد فى أوزان الشعر العربى ، ولكنه تجديد لا يخرج عن إطار الأوزان المعروفة للشعر العربى .

وأما أصحاب الشعر الجديد فإن الخلاف بين معظمهم ، ومن سبقهم ليس

(١) ديوان فوزى المعلوف ص ٨٦ ، ٩٦ .

هو في سبك الكلام على تفاعيل ، فهم يقولون بالتفاعيل ، أو معظمهم ، ولكنهم يرتبونها ترتيبا خاصا ، وهذا الترتيب الخاص هو في عدد التفاعيل في كل سطر ؛ لأنهم يكتبون أشعارهم سطورا ولا يكتبونها شطورا .

وهذا الترتيب الخاص يكرر التفعيلة بغير نظام عددي في كل سطر ، فهم يعطون أنفسهم الحق في أن يضعوا من التفعيلات في كل سطر أى عدد يشاؤون ، دون ترتيب معين ، وتكون النتيجة المحتومة لذلك أن يجيء النغم الشعري مضطربا ، وتنتظر الأذن منه مالا يجيء ، ويجيء منه مالا تنتظر .

وإطلاق يد الشاعر الجديد على هذا النحو يدعوه إلى التخليط ، وإلى تضيق الترتيب الموسيقى اللازم الذي به يتم اتساق البيت الشعري ، وبالبيت يتم اتساق القصيدة كلها .

ولو أنه نظم قصيدته على حسب ترتيب مشاعره فيها مقاطع مقاطع ، ورتب كل مقطع منها الترتيب الذي يرتضيه لنفسه مهما كان نوع هذا الترتيب ، ثم جاء في المقطع الثاني فالتزم ذلك الترتيب الذي اختاره هو لنفسه اختيارا حرا لأوجد لقصيدته كيانا موسيقيا مقبولا^(١) .

ويرى ناقد آخر^(٢) أن الشعر الجديد لم يبلغ الوزن ولا القافية ، لكنه أباح لنفسه . وهذا حق لا مماناة فيه — أن يدخل تعديلا جوهريا عليهما .

فلم يعد الشاعر حين يكتب القصيدة الجديدة يرتبط بشكل معين ، تات للبيت ذى الشطرين ، وذى التفعيلات المتساوية العدد ، والمتوازنة في الشطرين .

وتتراوح محاولة التجديد بين مجرد عدم التزام نظام ثابت في طول السطور ، من احتفاظ بروح القصيدة القديمة ، إلى خروج حقيقى من الإطار القدم^(٣) .

(١) الشعر بين الجمود والتطور ص ٩٠-٩٢ .

(٢) الدكتور عز الدين اسماعيل .

(٣) العربى المعاصر ص ٦٥ ، ٦٩ .

وقد راح الشعراء في الشعر الجديد يتحررون من قيود العروض ، ويتجهون إلى وحدة التفعيلة في شعرهم الجديد ، مستخدمين نظام السطر ، متحررين من قيود الوزن حسب نظام الأبحر الشعرية ، لا يلتزمون بعدد التفعيلات في كل سطر ، ولا يأبهون بالتغييرات التي تجوز في الأوزان ، ومثال ذلك ما فعله الشاعر كامل أوبوب حيث يقول في أغنية الطائر :

بنشوة درج
قرب شجيرة سخية الأرج
وعلمته أمه أن ينشر الجناح
وأن يش للصباح
وأن يجوب في الرياض والحقول والبطاح
وراء رزقه المتاح
وعلمته أن يفنى كل يوم للرياح
حروف كلمة وحيدة غنية

فقد خالف بين الأسطر في عدد التفعيلات ، كما غير بعض التفاعيل ، فقد أتى في السطر الأول بتفعلتين ، ثانيتهما مبتورة ، وكون السطرين الرابع والسادس من تفعلتين ، والثاني والثامن من ثلاث تفاعيل وثالث ، والخامس ، والسابع من أربع تفاعيل .

وكذلك في قصيدته الكأس حيث يقول :

أجل كانت لنا دنيا
فقدناها
بكأس ذات إغراء
شربناها
سبقى ذكرها سهوا يؤرقنا
ويبقى سرها شوكا
وبعض السر لا يحكى

ويبقى جندخ صنفافه
يوسوس للغدير الضعيل ماجاءت
ولسم يأت
ويعضى المغرب الغابر
ويعضى مغرب آخر
ولا نأثى^(١)

فبعض الأسطر مكون من ثلاث تفاعيل ، وبعضها مكون من تفاعيلتين ،
وبعضها مكون من تفعيلة واحدة من تفاعيل بحر الوافر مفاعلتين .
وكذلك فعل الشاعر فتحى سعيد فى قصيدته « الفارس محبوب جميلة » ،
يقول فيها :

عيناها ليست شركا للعشاق
لم يسهل فيها الوجد ولم تكحل بالأشواق
لم تزخر مثل عيون فتاقى بالأسرار
فالثورة تلمح فى العينين
تنوقد مثل هزيم النار
عيناك الحلوة ياحلوه
تفحم جدران السجن تطل من الكوه
تحكى غنوه
أغنية كفاح وبطولة
والاسم جميله

فقد خالف بين الأسطر فى عدد التفاعيل ، كما غير التفاعيل كثيرا .
وكذلك فى قصيدته مجذوب ، يقول فيها :

فى ذلك المقهى المرصع بالمانند والأرائك والبشر

(١) دراسات نقدية ص ١٥ ، ٢٣٥ . الضمالم والمدينة السراء ص ٥٠

عبق الدخان الأزرق
 ما بين مجذوب ومنجذب وآخر صامت لا ينطق
 ملكته أوهام الخنجر
 فبدأ لنا مثل الصنم
 وتلفت المجذوب منتفض العروق
 وبمحجبه الغائرين تجمعت شتى الصور
 في نظرة عمياء يملؤها البكم
 وعليه أسمال ثقال

فهذه صورة الشعر الجديد الذى يلتزم نظام السطر مع تغيير عدد التقاعيل في كل سطر .

ومن أمثلة ذلك قول أحمد نخير من قصيدة القاهرة في رمضان ، يقول فيها :

فى ساعة الغروب
 من أعلى مكان
 فى القاهرة
 نظرت حولى للأفق
 حيث الشفق
 يلقي ظلال نوره على التلال
 على النخيل فى الحقول والضفاف
 على الشراع والطيور الصادحة
 السابحة
 هناك فى الفضاء
 مسرعة إلى الغصون
 خائفة من ظلمة المساء
 تهبط فى بطاء على المدينة
 حزينة

زاحفة بالصمت والسكنية^(١)

كما فعل ذلك أيضا الشاعر نزار قباني حيث يقول في قصيدته « أُنَى » :

أمات أبوك
ضلال أنا لا يموت أبى
ففى البيت منه
روائح رب وذكرى نبى
هنا ركنه تلك أشيأه
تفتق عن ألف غصن صبى
جريدته تبغه متكاه
كأن أبى بعد لم يذهب^(٢)

فقد تصرف فى التفاعيل على نظام الأسطر ، ولو أعدنا ترتيبها ، ونظامها على نسق الأبحر لوجدنا أنه استخدم نظام التفعيلة فعولن حيث أتى بها فى بعض الأبيات ست مرات ، وفى بعضها الآخر ثمانى مرات ، فاستخدم البحر ومجزؤه معا فى قصيدة واحدة ، وبترتيب خاص به .

وكذلك فى قصيدته « بلقيس » يقول فيها :

شكرا لكم
شكرا لكم
فحييتى قتلت
وضار بوسعكم أن تشيروا كأسا على قبر الشهيدة
وقصيدتى اغتيلت
وهل من أمة فى الأرض — إلا نحن — تفتال القصيدة
بلقيس كانت أجهل الملكات فى تاريخ بابل

(١) الشعر بين الحمود والتطور ص ١١٥

(٢) دراسات نقدية ص ١٥ .

بلقيس كانت أطول النخلات في أرض العراق
 كانت إذا تمشى ترافقها طواويس وتبمها أيائل
 بلقيس يا وجعي ويا وجع القصيدة حين تلمسها الأنامل
 هل ياترى من بعد شعرك سوف ترتفع السنايل
 يا فينسى الحضرء
 يا غجرتسى الشقرء
 يا أمواج دجلة تلبس في الربيع بساقها أحلى الخلائل
 فاستخدم التدوير ، وبنى بعض الأسطر على تفعيلتين ، وبعضها الآخر على
 ست تفاعيل وبعضها على أربع تفاعيل ، وبعضها على خمس تفاعيل ، مستخدما
 وزن متفاعلن .

وكذلك الشاعر كمال نشأت حيث يقول في قصيدته أحلام عذراء :

كصفار حمام
 تاهت في أفق البرية
 كانت أحلامى الوردية
 والناس نيام
 في ليلة صيف قمرية
 وأنا في جلسة شباكى
 أرنو لبعيد الأفلاك
 وألون أفراح العرس
 وأغمغم يارب رجائي
 فتور بالبهجة نفسى

فقد اتبع نظام السطر مع اختلاف الأسطر في عدد التفعيلات مستخدما وزن
 فاعلن مع بعض التغيير ، كما غير أوزان الأضرب .

وكذلك في قصيدته « نامت نهاد » يقول :

نامت نهاد

فالبيت صمت، وانما
 خطواتنا رقع صموت،
 لا يستبين
 وحديثا همس نخفوت
 فعلى الوساد
 أملى وأحلامي البعاد

فقد استخدم وزن متفاعلين مع اختلاف الأسطر في عدد التفاعيل ، مع جعل
 التفاعيل ما بين متفاعلين بفتح الثاني أو تسكينه ، ومتفاعلين بفتح الثاني أو
 تسكينه .

وقد عبرت نازك الملائكة عن طريقة الوزن في الشعر الجديد بقولها : كل ما
 سنصنع نحن الآن أن نتلاعب بعدد التفاعيل ، وترتيبها مثل ما فعلت، فني
 قصيدة جدران وظلال تقول فيها :

وهناك في الأعماق شيء جامد
 حجزت بلادته المساء عن النهار
 شيء رهيب بارد
 خلف الستار
 يرعى جدار
 أو اه لو هدم الجدار

فنرى التفاعيل ما بين متفاعلين بفتح الثاني ، أو تسكينه ، ومتفاعلين بفتح الثاني
 الثاني ، أو تسكينه .

وكذلك قولها في رثاء يوم تافه :

كان يوما تافها تافها غريبا
 أن تملق الساعة الكسلى وتحصى لحظاتي
 إنه لم يكن يوما من حياتي

إنه كان تحقيقاً رهيباً
لبقايا لعنة الذكرى التي حطمتها
عند قبر الأمل الميت خلف السنوات
خلفه ذاتي

وقولها في قصيدة طريق العودة :

وكنا نسميه دون ارتياب طريق الأمل
فهما لشده أفل
وفي لحظة عاد يدعي طريق الليل

فالببيت الأول مكون من ست تفعيلات ، والثاني من ثلاث ، والثالث من
خمس^(١) .

وكذلك في قصيدتها ذكريات ، تقول فيها :

لم أكن أحلم لكن كان في عيني شيء
لم أكن أبسم لكن كان في روحي ضوء
لم أكن أبكي لكن كان في نفسي نوء
مر بي تذكاري شيء لا يحد
به من شيء ما له قبل وبعد

فقد بنت بعض الأسطر على أربع تفعيلات ، وبعضها الآخر على ثلاث
تفعيلات مستخدمة وزن فاعلاتن .

وكذلك الساعة فدوى دارقان ، حيث تقول في قصيدة « تاريخ كلمة » :

الحب عند الآخرين جف وانحصر
معناه في صدر وساق
الحب كان حب صدر حب ساق

(١) الشعر العرف السامر ، ١٠٤ .

حب بلا دفاء بلا روح بلا حنان
سمعتها كثير
وعفت زيفها الكبير

فقد استخدمت وزن مستفععلن ، وجعلت الضرب بوزن فعو ، ومستفععلن ،
وفعلول كما خالفت بين السطور في عدد التفاعيل .

وكذلك في قصيدة لحظة ، تقول :

منيتى صمتا هدوءا
هذه اللحظة لا شيء سواها
زهرة قد فتحت بين يدينا
لا ثمار لا جذور
زهرة آية الروعة فلنمسك بها قبل العبور
يا حبيبي

فقد خالفت بين الأسطر في عدد التفاعيل ، كما جاءت بأكثر من وزن
للأضرب .

كما فعل ذلك أيضا الشاعر صلاح عبد الصبور ، يقول :

يا صاحبي إني حزين
طلع الصباح فما ابتسمت ولم ينر وجهي الصباح
وأقى المساء
في غرفتي دلف المساء
والحزن يولد في المساء لأنه حزن ضريب
حزن طويل كالطريق من الجحيم إلى الجحيم

فقد استخدم نظام السطر ، مع تغيير عدد التفعيلات في الأسطر ، واستخدام
أوزان مختلفة في الأضرب ، بتغيير التفعيلة التي اعتمد عليها وهي متفاععلن .

وكذلك في قصيدته « طفل » يقول فيها :

قولي : أمات

جسيه جسي رحنيه

هذا البريق

مازال ومض منه يفرش مقلتيه

★ ★ ★

ثم احترق

ورأيت شيئا من تراب القبر فوق الوجنتين

رباه فوق الصدر فوق الساعدين

والعازف المغلوب نام ومات في الصمت الكبير

نغم أخير

★ ★ ★

وسألت مات ؟ أجل سأبكيه سبكيه معا

ووجهت لا الجفن اختلج

ووقفت ثم رجعت في عينيك شيء من وهج

كسي تلمسيه

أو نغمضي عينيه أن تتألمين

هذا الصبي ابن السنين الداميات العاريات من الفرح

هو فرحتي لا تلمسيه

أسكنته صدرى فنام

فقد استخدم الشاعر نظام السطر ، مع تغيير عدد التفاعيل في كل سطر ،

مع تغيير التفعيلة وهي متفاعلن .

وكذلك قوله :

يا أملا تبسما

يازهرا توشهـ
ياوشفة على ظمـ
ياظائرا مقودا مرغا
ماحط حتى حوما
قلبي فريد
يفور فيه جرحه المديد
لأنه يا حبي الوحيد
طفل عنيـ^(١)

فقد أتى في بعض الأسطر بتفعيلة واحدة ، وفي بعضها الآخر بتفعلتين ، وفي بعض الأسطر أتى بثلاث تفاعيل .
وكذلك فعلت سلمى الخضراء ، تقول :

الوجد في عينيك نار تضرم
ينوى ويطلب يستبد ويستجيب ويحكم
أما بأعيننا فإن الوجد لغز مبهم
وبحيرة النفس العميقة موطنه
دكاء كالأفران هادئة المياه
أمواجهها المتلهفات إلى الحياة
يلعن في صمت ضدى الآهات في أغوارها
فكأن هذى النفس ينبوع الهيام ومدفنه
تؤقى الثار ولا تطيق وشاية بئارها

فقد خالفت بين السطور في عدد التفعيلات ، كما استخدمت أكثر من وزن في الأضرب حيث جعلته متفاعلين بفتح الثانى متمكينة ، ومتفاعلان .

وهذا جزئى أكثر شعراء تجديد على حجة مشمال الأضرب . قامت الأوزان المختلفة في القصيدة الواحدة ، ومن ذلك قول فخرى بلوقان
الشعر بين الحمر والظهور ص ١١٤ ، ١١٨

تفانبك

على أطلال من رحلوا وفاتوها
تنادى من بناها الدار
وتنعى من بناها الدار
وأن القلب منسحقا
وقال القلب ما فعلت
بل الأيام يادار

وأضرها بأوزان مفاعيل ، مفاعيلن ، مفاعيلان ، مفاعلتن

★ ★ ★

وقد يخرج شعراء الجديد على قواعد الزحافات والعلل ، ومن ذلك قول صلاح
عبد الصبور في مجموعته الناس في بلادى :

غناؤهم كرجفة الشتاء في ذؤابة السحر
وضحكهم يتر كاللهيب في الحطب
لكنهم بشر

فالضرب بوزن فعل ، ثم يقول مستخدما صريا بوزن فعول :

الناس في بلادى جارجون كالصقور

★ ★ ★

وقد يستخدم شعراء الجديد أكثر من وزن في القصيدة الواحدة ، ومثال ذلك
قصيدة جذور الريح للشاعر حسب الشيخ جعفر ، ومنها :

يافتى مرطعام الذكريات
يافتى بالله خير كيث جانه
طائر الموت على عينيك مثقوب الرداء

وهذه الأبيات مبنية على فاعلاتن من بحر الرمل ، ومعدّها أبيات على وزن
مفاعلتن من بحر الوافر وهى :

أشّم شواء لحمى فى عيونك أستلذ النار تأكلنى
وتتركنى
رمادا فى مهب الريح تعصف بى وتنثرنى

وقد يستخدم شعراء الجديد التدوير بطريقة لم تكن معروفة فى الشعر
العمودى ، وذلك بامتداده حتى يشمل القصيدة كلها ، أو يشمل أجزاء كثيرة
منها ، بحيث تصبح القصيدة أو يصبح المقطع المدور فيها بيتا واحدا ، مثال ذلك
قصيدة إطار الصورة المتأثرة بحسب الشيخ جعفر ، يقول فيها :

أتخير ركننا منعزلا ، مرات تدنو منى خادمة المقهى
وتسامرنى ، فى وجهى يظو آخر مصباح ، فى المتحف

وقد ابتكر بعض الشعراء ، تفعيلات جديدة ، تقول نارك الملائكة :

رسمت فى الصمت وجهه كان وجهه زنبق الحديقة
كان غنائى وبعده مولد المتاهات
فى دروب الضحا العميقة
وحبنا كان شرفة الغيم والرياح
والصحرا ليل أمطرنا لحظة وراح
عدنا عيوننا بلا حقيقة
صارت ثرياتنا الجراح^(١)

(١) النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الحديث ، ع. ب. ن. ، ص ٤٨ ، ٥٩ ، ٧١ ، ٨٥

ولذلك أصل في شعر المولدين ، يقول أبو نواس مستخدماً تفعيلة بوزن
مستعملتين ، يلحقها الخين فتصير متعلاتن :

يا من لحافى على زمانسى
اللهو سافى فلا تلمنى^(١)

ويقول ابن بقل أيضاً مستخدماً تفعيلة بوزن متعلاتن :

أنا وأنسا أسوة هذا المهجر
بالصبر بتنا عند انصداع الفجر
وقد رحلنا غنسى الجوى فى صدرى^(٢)

على أن بعض أصحاب الجديد قد قالوا بالتفعيلات المختلفة ، أى أن القصيدة
عندهم لا تبني على تفعيلة واحدة ، ولا على تفعيلتين تتكرران ، ولكنها تبني على
أى عدد يشاؤون من التفعيلات التى تحبى ، كلما أردوا ، فلا ضابط ، ولا رابط .

وهذا خلط ونشاز لا تتناخ إليه أذن ، ولا يرضى به ذوق . وفى رأى الذين قالوا
باختلاف عدد التفاعيل فى كل سطر موسيقى أن ذلك قد فتح الباب أمام
الشعر المسرحى والشعر القصصى .

ونرد عليهم بأن الشعر المسرحى قد نظم على طريقة الخليل عند شوقى فى
مسرقيات مصرع كليوباترا ، ومجنون ليلى ، وعلى بك الكبير ، وقمبيز ، وعند
عزيز أباظة فى مسرقيات الشعرية قيس ولبنى ، والعباسة ، والناصر ، وغروب
الأندلس ، وكان طبعياً أن تتغير الأوزان والقوافى . على حسب المشاهد ، والمواقف ،
والشخصيات ، ويبقى الكيان الموسيقى للكلام ملحوظاً متأثراً به على رغم هذا
التغير فى الوزن والقافية . أما الشعر القصصى فقد امتلأت به دواوين شعرائنا
المحدثين ، ووجد فى الشعر العربى القديم بصورة تكاد تكون كاملة ، كبعض
أشعار عمر بن أبى ربيعة ، وأبرز مثال لذلك قصيدته الطويلة القصصية التى يقول
فى مطلعها :

(١) تاريخ الأدب العربى ، العصر العباسى الأول ، دكتور شوقى ضيف ، ص ١٩١

(٢) دار الطرار ، ١ ساء الملك ص ٣٢

أمن آل نعم أنت عاد فمبكر
غداة غد أم رائح فمهبجر^(١)

وند ظهرت محاولات كثيرة في الشعر الجديد لتنوع التفعيلة في السطر الواحد ، وقد كان وزن البحر السريع هو الوزن الذي ظهر في مناقشة هذه القضية ، وهو يتكون من مستعلن مستعلن مفعولان ، وتتحوّل التفعيلة الأخيرة إلى فاعلن ، وقد ذهبت الشاعرة نازك الملائكة إلى ضرورة تكرار فاعلن في نهاية كل سطر شعري ، مع ترك الحرية للشاعر لأن يستخدم العدد الذي يراه من مستعلن في السطر نفسه^(٢).

والشاعر هنا ينشد الحرية لنفسه في تنوع التفعيلة في السطر الواحد ، وأنا أرى أنه — حتى في هذه المحاولة — إنما يلتزم تفاعيل معينة ، فلماذا لا يلتزم نظام هذه التفاعيل في الأبحر المعروفة .

وقد حاول الشاعر بدر شاكر السياب أن يستغل البحور المتنوعة التفعيلات في الإطار الجديد للقصيدة بطريقتين :

الطريقة الأولى في بحر الخفيف ووزنه فاعلاتن مستعلن بن فاعلاتن ، فإنه إذا استقلت فاعلاتن في سطر بكامله ، فإنه يكون من الممكن مضاعفة مستعلن نفس العدد في السطر الذي يليه ، ثم نعود مرة أخرى إلى فاعلاتن في السطر الثالث ، كما فعل في قصيدته : شنا شيل ابنة الجلبى ، يقول فيها :

تلك أمى وإن جئتها كسيحا
لأنما أزهارها والماء فيها والترابا
ونافضا بمقلتي أعشاشها والغابا
تلك اطيّار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحا
أو ينشرون في بوب الجناحين كزهر يفتح الأفونا
ها هنا عند الضحي كان اللقاء

(١) الشعر بين الجسد والطور ص ٩٢ ، ٩٣ .

(٢) قضايا الشعر المعاصر ، ص ٦٢ ، الشعر العرب المعاصر ص ٨٧ .

وكانت الشمس على شفاهها تكسر الأطيافا

فالسطر الأول يمثل شطرا من بحر الخفيف ، والسطر الثاني كله فاعلاتن ،
والثالث مستفع لن ، والرابع فاعلاتن ، والسطر الخامس كالأول والسادس
كالثاني ، والسابع كالثالث .

أما الطريقة الثانية فقد استخدم فيها بحر الطويل ، وكان يكتفى في بعض
الأسطر بنفس زنة الشطر ، يقول في قصيدة :

تأمين أنت الآن والليل مقمر
أغانيه أنسام وراعيه مزهر
وفي عالم الأحلام من كل دوحة
تلقاك معبر

فالسطر الأولى تمثل ثلاث شطرات كاملة من بحر الطويل ، أما السطر الرابع
فيمثل النصف الأخير من السطر فعولن مفاعلن^(١) .

★ ★ ★

وأنا أرى أن هاتين التجريبتين إنما تعتمدان على أوزان معينة من البحور المعروفة ،
وأكرر لماذا لا نلتزم نظام هذه البحور ؟

كما أرى أنها محاولات لتغيير نظام الوزن المعروف ، ولو أطلقنا هذا المجال أمام
الشعراء لأفسدنا كثيرا من جمال أوزان الشعر العربي .

يقول أحد النقاد^(٢) :

وكل من يتتبع أشكال التجديد والتطور في موسيقى شعرنا المعاصر يستطيع في
يسر أن يحدد ثلاث مراحل أساسية :

(١) الشعر العربي المعاصر ص ٩١-٩٤

(٢) أبو الدكتور عبد الله اسماعيل

المرحلة الأولى هي مرحلة البيت الشعري ذي الشطرين المتوازيين عروضيا .
والمرحلة الثانية هي المرحلة التي فتت فيها البنية العروضية للبيت ، واكتفى
منها بوحدة واحدة من وحداتها الموسيقية هي التفعيلة ، تقوم وحدها في السطر ،
أو تتكرر في عدد غير منضبط في بقية السطور ، وهذه المرحلة هي مرحلة السطر
الشعري .

أما المرحلة الثالثة فمرحلة متطورة عن المرحلة السابقة ، ويمكن تسميتها بمرحلة
الجملة الشعرية .

ولنضرب مثلا للجملة الشعرية من شعر خليل حاوي من قصيدة عند
البصارة :

هيات لم يختمر الصمت
ويعطى ثمرات
جزرا تهزج عبر الصحو والسكون
ورما انشق ضمير الصمت
عن شمس بلا ضوء
وحى أنجم محمرة يغزلها الجنون

فالأسطر الثلاثة الأولى جملة تنتهى بكلمة السكون ، والأسطر الثلاثة الأخيرة
جملة تنتهى بكلمة الجنون ، لكن الجملة الأولى تتكون من ثمانى تفعيلات من بحر
الرجز مستفعلن ، والجملة الثانية تتكون من تسع تفعيلات^(١) . وأقول : لماذا لا
نلتزم نظام الأبحر المعروفة ؟ خاصة وأن الشاعر التزم التفاعيل ، لكنه لم يلتزم
عددها في كل بيت شعري .

وهذا النظام لا يختلف كثيرا عن نظام السطر ، ولذا نحاول أن نجد له تبريرا
يدفع به إلى قريب. من نظام الوزن القديم في الشعر العربي .

(١) الشعر العربي المعاصر ٧٤ ، ٧٩

وفي ختام هذا الموضوع أقول : إن التسهيل المطلوب لفن من
الفنون ينبغي أن يتبهى عند بقاء الفن فنا مقرر القواعد والمقاييس ، فمهما يكن
من تيسير الأوزان بالتنويع ، والتوفيق فلا ماص في النهاية من التفرقة بينها وبين
الكلام المرسل في سهولة الأداء ، وإنما المطلوب أن تكون فنا سهلا ، وليس
المطلوب مجرد السهولة التي تخرجها من عداد الفنون ، ولا سبيل إلى الاستغناء عن
القواعد في عمل له صفة فنية ، ولا ضرر من الاستغناء عن القيود التي تعوق حرية
الفن ، ولا يتوقف عليها قوامه الذي يسلكه في عداد الفنون^(١) .

فالأوزان قواعد وليست قيودا ، والشعر لا ينبغي أبدا أن يهمل القواعد ، فهي
التي تحدد له طريقه الصحيح ، وترسم له منهجه القويم ، أما القيود فهي تكبيح
وتكبل ، ونحن نريد للشعر الانطلاق والسمو ، فلا بأس بالقواعد ، أما القيود فلا
نوافق عليها .

وأقول أيضا : متى كانت الأوزان قيودا ، وعلى من ؟

إننا لو سرنا وراء كل من يحيف على الأوزان ، ومن يفسد نظام الوزن في الشعر
العربي ، فسوف نضيع الشعر .

فأولى بهؤلاء أن يعبروا عما يريدون التعبير عنه في نثر فني ، وأن يتركوا مجال
الشعر للمبرزين فيه ، فهم أولى بالسبق في ميدانه . ولا بأس أن يكون النثر مجالا
للبراعة ، والفصاحة كالشعر ، فليس كل أديب شاعرا .

(١) اللغة الشاعرة ، ص ١٥٢ ، ١٥٣ ، ١٥٤ .

الفصل الثانى

التجديد فى القافية

عرف العرب في الجاهلية القافية بالفطرة ، وساروا على منوالها بالسليقة ، وقد اختص الشعر العربي بالقافية والوزن ، ويرجع العقاد ذلك إلى فن الحداء الذي هو غناء مفرد موقع على نغمة ثابتة وهي حركة الجمل ، ولابد للغناء المفرد من القافية ؛ لأنها هي التي تنبه السامع إلى المقاطع والنهايات .

ثم يقول : فالأهم التي يتفرد فيها الشاعر بالإنشاد تظهر القافية في شعرها ؛ لأن السامعين يحتاجون إلى الشعور بمواضع الوقوف ، والترديد ، وإنما تنشأ الحاجة إلى القافية ، أو وقفة تشبه القافية عند تفاوت السطور ، وانقسام القوم إلى منشدين ، ومستمعين^(١) .

ويؤكد لنا حقيقة أن العرب في الجاهلية قد عرفوا القافية بالفطرة أن النقد الجاهلي قد رفض عيباً وقع في القافية في شعر النابغة الذبياني الذي اختاره الجاهليون ناقدا لشعرائهم في عكاظ ، فقد روى أن النابغة حين أنشد قصيدته التي مطلعها :

أمن آل مية رائح أو مفتد .
عجلان ذا زاد وغير مزود
وفيها :

زعم البوارح أن رحلتنا غدا
وبذاك خبرنا الغداف الأسود^(٢)

حين سمع أهل المدينة منه ذلك عابوه عليه ، وأسموه غناء في هذين البيتين ، على لسان مغنية ، غنت أمامه بهذا الشعر المعيب ، ليبلغوا الشاعر إلى الإقواء ، وحينئذ فطن الشاعر ، ولم يعد إلى الإقواء بعد ذلك^(٣) . وغير هذا الشطر وقال : وبذاك تنعاب الغراب الأسود ، وكان النابغة يقول :

دخلت يثرب وفي شعري شيء ، وخرجت وأنا أشعر الناس^(٤) .

(١) اللغة الشاعرة ص ٣٠ ، ١٤٤ .

(٢) الشعر والشعراء ، ابن قتيبة ص ٣٦ .

(٣) معالم النقد الأدبي ، دكتور عبد الرحمن عثمان ٩٩/١ .

(٤) الموشح ص ٣٨-٤٠ ، القافية في العروض والأدب ص ٦ .

وحدث ذلك أيضا من بشر بن أبي خازم فقد قال له سواده أخوه : إنك تقوى ، فقال له : وما الإقواء ، فأنشده بيتيه :

ألم تر أن طول الدهر يسلى وينسى مثل ما نسيت جذام
وكانوا قومنا فيغوا علينا فسقناهم إلى البلد الشامي

فقطن بشر فلم يعد ، ولذلك قال أبو عمرو بن العلاء : فحلان من الشعراء كانا يقويان : النابغة ، وبشر بن أبي خازم^(١).

كما فطنوا إلى خلل ثان سموه الإكفاء ، وإلى خلل ثالث سموه السناد ، وإلى خلل رابع سموه التحريد^(٢).

وإذا كان النقاد قد عابوا ما وقع في القافية من اضطراب فإن ذلك يدل على أن هناك خطأ واضحا يوافق الصواب من سلكه ، أما من ينزف أو يبعد عن هذا الخط بغير قصد فإنما يقع في موضع العيب ، ولا يستطيع أن يكون بمنأى عن نقد النقاد ، وهذا دليل على أن الشعر الجاهلي كان بعيدا عن هذه العيوب ، وأن العرب كانوا على معرفة بحدود القافية بغير حاجة إلى تسمية مصطلحاتها .

* * *

وإذا ما تتبعنا مسيرة الشعر العربي وجدنا بعض الشعراء لم يلتزموا وحدة القافية ، ولعل الذي هيا للشعراء تنوع القافية نوع غريب من الشعر يسمونه القواديس تشبها بقواديس الساقية ، لارتفاع بعض قوافيه في جهة ، وانخفاضها في الجهة الأخرى ، فأول من جاء به طلحة بن عبيد الله العوفي في قوله من قصيدة مشهورة طويلة :

كم للدمى الأبقار بال خبتين من منازل
بمهجتي للوجد من تذكراها منازل

(١) الموشح ص ٥٩ ، الشعر والشعراء ص ٢٧٠ . ١ - به ١ . العروض والأدب ص

(٢) القوافي ٤٣ ، ٥٥ ، ٦٨

معاهد رعيها متعجر الهواطل
لما نأى ساكنها فادمعى هواطل

وهو مربع الرجز ، وقد تعمد فيه الإقواء ، وأوطأ في أكثره قصدا كما فعل في البيتين الأولين .

— ومن الشعر جنس كله مصرع إلا أنه مختلف الأنواع : فمن ذلك الشعر المسمط ، وهو أن يتدنى الشاعر بيت مصرع ، ثم يأتي بأربعة أقسمة على غير قافيته ، ثم يعيد فيها واحدا من جنس ما ابتدأ به ، وهكذا إلى آخر القصيدة ، مثال ذلك قول امرئ القيس :

توهت من هند معالم أطلال عفاهن طول الدهر في الزمن الخالي
مرايح من هند خلعت ومصايف يصيح بمغناها صدى وعواطف
وغيرها هوج الرياح العواصف وكل مسف ثم آخر الدهر رادف
بأسحم من نوء السماكين هطال (١)

وهكذا يأتي بأربعة أقسمة على أى قافية شاء ، ثم يكرر قسيما على قافية اللام ، يقول ابن رشيق : وقبل إنها منحولة .

— وهناك من نسب التسميط لامرئ القيس في أبيات أخرى يقول فيها :

يا صبحنا عرجوا تقف بكم أسج
مهريّة دلج في سيرها معج
طالت بها الرحل

فعرجوا كلهم والهم يشغلهم
والعيش تحملهم ليست تعللهم
وعاجت الرمل

يا قوم إن الهوى إذا أصاب النفسى
في القلب ثم ارتقى فهد بعض القوى
فقد هوى الرجل

(١) المدة ح ١ ، ص ١٧٨ ، ١٧٩

وإن كان أبو العلاء المعري يكذب ذلك ، ويحسبه لبعض شعراء الإسلام
محتجا بأن ذلك الوزن من الرجز ، والرجز من أضعف الشعر ، وهذا الوزن من
أضعف الرجز ، فلا تصح نسبته إلى امرئ القيس (١) .

— وربما كان المسمط بأقل من أربعة أقسمة مثل قول أحدهم :

خيال هاج لي شجنا فبت مكابدا حزنا
عميد القلب مرتها بذكر اللهو والطرب
سبتى ظية عطل كأن رضاها عمل
ينوء بخصرها كفل ثقل روادف الحقب

وربما جاءوا بأوله أبياتا خمسة على شرطهم في الأقسمة — وهو المتعارف —
أو أربعة ، ثم يأتون بعد ذلك بأربعة أقسمة ، كقول خالد القناس :

لقد نكوت عيني منازل جيران كأسطار رق ناهج خلق فاني
توهمتها من بعد عشرين حجة فما أستبين الدار إلا بعرفان
فقللت لها حيت يادار جيري أبيني لنا أنى تبدد إخواني
وأى بلاد بعد ربك حالفوا فإن فؤادي عند ظية جيري

فجاء بأربعة أبيات ، ثم قال بعدها :

وما نطق واستعجمت حين كلمت ومارجعت قولاً وما إن ترممت
وكان شفائي عندها لو تكلمت إلى ولو كانت أشارت وسلمت
ولكنها ضنت على بتيان

— والقافية التي تكرر في التسميط تسمى عمود القصيدة ، واشتقاقه من
المسط ، وهو أن تجمع عدة سلوك في ياقوتة ، أو خرزة ما ، ثم تنظم كما
سلك منها على حدته باللؤلؤ يسيرا ، ثم تجمع السلوك كلها في ربرجدة ، أو

(١) رسالة الغفران ص ٣١٨ ، ٣٢٠ .

شبهها ، أو نحو ذلك ، ثم تنظم أيضا كل سلك على حدته ، وتصنع به كما صنعت أولا إلى أن يتم السمت .

وقال أبو القاسم الزجاجي : إنما سمي بهذا الاسم تشبيها بسمط اللؤلؤ ، وهو سلكه الذى يضمه ، ويجمعه مع تفرق حبه ، وكذلك هذا الشعر لما كان متفرق القوافى متعقبا بقافية تضمه ، وترده إلى البيت الأول الذى بنيت عليه القصيدة صار كأنه سمط مؤلف من أشياء متفرقة (١) .

— ونوع آخر يسمى خمسا ، وهو أن يؤتى بخمسة أقسمة على قافية ، ثم بخمسة أخرى فى وزنها على قافية غيرها كذلك إلى أن يفرغ من القصيدة ، أو أن يؤتى بالقسيم الخامس بقافية مخالفة للأربعة قبله ، ثم يتحد القسيم الخامس فى كل مجموعة فى القافية ، كقول الشاعر :

ورقيب يردد اللخط ردا ليس يرضى سوى ازديادى بعدا
ساحر الطرف مدجنى الورد خدا إن يوما لناظرى قد تبدى
فتملى من حسنه تكجيلا

وتصدى من فحشه فى استباق يمنع اللخط من جنى واعتاق
أياأس العين من لحاظ اعتاق قال جفنى لصنوه لا تلاق
إن بينى وبين لقياك ميلا (٢)

— وثم خمسة تنسب لأبى نواس يقول فيها :

ما روض ربحانكم الزاهر وما شذى نشركم العاطر
وحق وجدى والهوى قاهر مدغبتمو لم يبق لى ناظر
والقلب لاسال ولا صابر
قالت ألا لا تلجن دارنا وكابد الأشواق من أجلنا

(١) العدد ح ١ ، ص ١٧٨ ، ١٨٠ .

(٢) أهدى سبل ص ١٥٤ ، ١٥٥ .

واصبر على مر الجفا والضنى ولا تمرن على يــــا
إن أبانا رجل غائر^(١)

وإن كانت نسبة هذه المزدوجة لأبي نواس مكذوبة ، أو مشكوكا فيها ، وقد
أنشد الدميري لأبي نواس خمسا ختمه بهذا الدور :

يا ليلة قضيتها حلوه مرتشفا من ريقها قهوه
تسكر من قد يتغى سكره ظنتها من طيبها لحظة
ياليت كان لها آخر^(٢)

وثم خمسة لأبي على تميم بن معد يقول فيها :

إذا لم يظهر الحب ولم ينهك الصب
ويفشى سره القلب فجملة ما ادعى كذب
فبح أيها الكاتم

وأحور ساحر الطرف يفوق جوامع الوصف
مليح الليل والظرف جنت أحاطه حنفي
فمن يعدى على الظالم

يعنفنى على جنى ويهجرنى بلا ذنب
كأنى لست بالصب لقهوة ريقه العذب
أما في الحب من راحم^(٣)

— ويرى يوهان فك أن القرن الثاني الهجرى ربما شهد نشأة الدوبيت

الرباعي الذى تتحد مصاريعه فى القافية ماعدا المصراع الثالث ، ويقول إن هذا

(١) اتجاهات الشعر فى القرن الثانى الهجرى ص ٥٧٦ .

(٢) تاريخ الأدب العربى — العصر العباسى الأول — دكتور شوقى ضيف نقلا عن حياة الحيوان الكبرى
لدميري ٩٦/١ .

(٣) تاريخ الأدب العربى فى العصر العباسى الثانى — دكتور ابراهيم أبو حنيفة ص ٢٣٥ .

القالب يقرون بشار بن برد ، إذ روى أنه قال هذا الرباعي الخالي فيما يظهر من الإعراب في أواخره :

رباب ربة البيت تصب الحقل في الزيت
لها عشر دجاجات وديك حسن الصوت

— ونسب إلى بشار في هجاء خياط أفند ثوبا له رباعية يقول فيها :

خاط لي عمرو قبا ليت عينيه موا
قلت بيتا ليس يدرى أمدح أم هجا^(١)

— وتكثر الرباعيات في ديوان أبي نواس ، وخاصة في الحمريات والغزل ، ومن أمثلتها الطريفة قوله :

أدر الكأس وأعجل من حبس واسقنا ملاح نجم في الفلج
قهوة كرخية مشمولة تنفض الوحشة عنا بالأنس^(٢)

وهذا ما تسميه ابن خلدون « الملعبة » من عروض أهل البلد مثل :

أبكائي بشاطيء النهر نوح الحمام على الفصن في البستان قريب الصباح
وكف السحر يحو مداد الظلام وماء الندى يجري بغير الأقاح^(٣)

— ومن كان يكثر منها — فيما يظهر — أبو العتاهية سواء في الغزل أو في الزهد ، من مثل قوله :

الموت بين الخلق مشترك لا سوقة يبقى ولا ملك
ماضر أصحاب القليل وما أغنى عن الأملاك ماملوكوا

— ومن أمثلة المشمط المربع خمرة لأبي نواس تتوالى على هذا النمط :

(١) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ص ٥٧٧ .

(٢) نصيب ، في الشعر ونقده . دكتور شوقي ضيف ص ٤٠ .

(٣) مقدمة ابن خلدون ص ٥٩٩ — ٦٠٢ .

يامن لحسانى على رمانى
اللهو شانى فلا تلمنى (١)

— وكذلك قول ابن وكيع التنيسى :

جار عليه حاكم الغرام فدى أن يدرك بالأوهام
فلو أتاه طارق الحمام لم يره من شدة السقام
له اهتزاز وارتياح وطرب لوجه من أورثه طول الكرب
فهل سمعتم فى أحاديث العجب بمن مناه قرب من منه العطب
والهفتى من خده الأسيل إذا انجلي عن صفحتى صقيل
واحرقى من طرفه الكحيل من منصفى منه ومن مدبلى (٢)

— يقول ابن رشيق : وأكثروا من هذا الفن حتى أتوا به مصراعين
مصراعين فقط ، وهو المزدوج إلا أن وزنه كله واحد ، وإن اختلفت القوافى
كذات الأمثال ، وذات الحلل ، يقول أبو العتاهية فى ذات الأمثال ، وله فيها
ثلاثة آلاف مثل :

حسبك فيما تبغيه القوت ما أكثر القوت لمن يموت
الفقر فيما جاوز الكفافا من اتقى الله رجا وخافا
هى المقادير فلمنى أو فدر إن كنت أخطأت فما أخطأ القدر
لكل مايؤذى وإن قل ألم ما أطول الليل على من لم ينم
ما انتفع المرء بمثل عقله وخير ذخر المرء حسن عمله
من جعل اتمام عيناه ليكا مبلغك الشر كباغيه لئلا
ما عيش من آفته بقاؤه نغص عيشا كله فناؤه
ما زالت الدنيا لنا دار أذى ممزوجة الصفو بأنواع القذى (٣)

(١) تاريخ الأدب العربى، فى العصر العباسى الأول - دكتور شوقى ضيف ص ١٩٨ - ١٩٩ .

(٢) تاريخ الأدب العربى و العصر العباسى الثانى - دكتور ابراهيم أبو الحشب ص ٢٣٧ .

(٣) الأدب العربى وتاريخه جزء ثان . محمود مصطفى ص ٣٨١ ، ٣٨٢ .

— ومن ذلك مزدوجة التنيسى بعد ذلك وهى طويلة تصل إلى ثلاثمائة بيت
أولها :

ياسائلى عن أطيب الدهور وقعت فى ذاك على الخبير
سألتنى أى الزمان أحلى وأيه بالقصف عسى أولى
عندى فى وصف الفصول الأربعة مقالة تغنى اليب مقنعة (١)

— وقد جاءوا بالتلبية على قواف مختلفة ، كما رويوا فى تلبية بكر بن وائل من
قبيل المزدوج :

لبيك حقاً حقاً تعبدنا وصدقنا
جئناك للنصاحة لم نأت للرقاحة (٢)

— ومن ذلك مزدوجة أبى نواس :

يا راقدا الليل احذر - من الويل
لا تأمن الدهرا إن له غدرا
الدهر ذو صرف يرميك بالخصف
يا نفس يا نفس لقد مضى أمس
لا بد من بين بين الفريقين
لا تطل النوما إن له يوما
للدهر تقلب فيه أعاجيب
من غاله الحين لم تره العين

رواها الأصفهاني ، وروي أن أبا العتاهية قد عارض هذه المزدوجة التى
كتبها أبو نواس فى الزهد بمزدوجة أخرى قال فيها :

إننا لقى اغترار بالليل والنهار
حتى متى التوالى ونحن فى التفانى

(١) تاريخ الأدب العربى فى العصر العباسى الثانى — دكتور ابراهيم أبو الخشب ص ٢٢٧ .

(٢) رسالة النفران ص ٥٣٦ .

ما أوضح السيلا وأسرع الرحيلا
أما ترى العيون ما تصنع المنون
أين الذين كانوا أفهام الزمان
رأيت كل يوم فيه هلاك قوم

— ومن أوائل الذين كتبوا في هذا الضرب الجديد من القوافي الفزارى في
نظمه التعليمى لعلم الفلك ، وهو من قبيل المزدوج الذى تتألف أدواره من
ثلاثة أبيات متحدة القافية على بحر الرجز ، أولها :

الحمد لله العلى الأعظم ذى الفضل والمجد الكبير الأكرم
الواحد الفرد الجواد المنعم

الخالق السبع العلى طباقا - والشمس يجلو ضوءها الإغساقا
والبدر يملأ نوره الآفاقا

والفلك الدائر فى المسير لأعظم الخطب من الأمور
يسير فى بحر من البحور

فيه النجوم كلها عوامل منها مقيم دهره وزايل
قطالع منها ومنها آفل

— وذكر صاحب الأغاني قطعة من المزدوج للوليد بن يزيد كان قد جعلها
خطبة من خطب الجمعة :

الحمد لله ولى الحمد أحمده فى يسرنا والجهل
وهو الذى فى الكرب أستعين - وهو الذى ليس له قرين

وإذا ضحت نسبة هذه المزدوجة لكان الوليد من أقدم الشعراء الذين كتبوا
هذا النوع من القوافي (١) .

(١) اشباكات الشعر العربى فى القرن الثانى لىجرى ص ٧٦ ، ٧٧ ، ٣٨٤ ، ٣٩٩ د

وهو يقول فيها :

أشهد في الدنيا وما سواها أن لا إله غيره إلها
ما إن له في غيره شريك قد خضعت لملكه الملوك
أشهد أن الدين دين أحمد فليس من خالفه بمهتدى
— ولكن الدمامني له رأى آخر ، فقد أورد شعرا من قبيل المزدوج لامرأة
من جديس تقول فيه :

لا أحد أذل من جديس أهكذا يفعل بالعروس
يرضى بها يالقومي حر أهدى وقد أعطى وسبق المهر
لخوضه بحر الردى بنفسه خير من أن يفعل ذا بعرضه (١)
— وروى النهشلي أن جريرا سمع امرأة من كندة تساب امرأة من بني كليب
وإذا هي تقول :

أتعديلن معسرضا بأوس والخطفي بأشعث بن قيس
ماذاك بالعدل ولا بالكيس

— وروى أيضا أن امرأة من كندة سابت امرأة من بني الهجيم ، فأقبلت
الكندية على الناس فقالت :

تسبني اليوم رجال ضبه يالك من عبد يسب ربه (٢)
— ويقول ابن رشيقي : ولا يكون أقل من مصرعين ، وأنشد الزجاجي
وزنا مشطرا محير الفصول لا أشك أنه مولد محدث ، وهو :

سقى طللا بجزوى هزيم الودق أحوى
عهدا فيه أروى زمانا ثم أقوى
وأروى لا كنود ولا فيها صدود

(١) العيون الغامرة ص ١٨٧ .

(٢) المنع في صنعة الشعر ص ٢٠١ .

لها طرف صيود ومبتسم برود
لكن شط المزار بها ونأت ديار
فقلبي مستطار وليس له قرار
ستدنيا ذمول جلنفة ذلول
إذا عرضت هجول تقصر مايطول

— وأنا أرى أنه من المربعات التي استحدثها المولدون ، وربما كانت هـ
المربعات أصلا للخمسات بالتزام قافية واحدة لكل بيتين ، ثم استحدث بر
ذلك التزام روى واحد للقسم الخامس في كل مقطوعة ، فيصير الشـ
مخمسا ، وأنشد الجوهري لبعض المحدثين :

أشأقك طيف مامه بمكة أم حمام

— يقول ابن رشيق : ولم أر متقدما حاذقا صنع شيئا من الخمسات
والمسططات ، لأنها دالة على عجز الشاعر ، وقلة قوافيه ، وضيق عطنه مانح
امراً القيس في القصيدة التي نسبت إليه ، وما أصحها له ، وبشار بن برد فقـ
كان يصنع الخمسات ، والمزدوجات عشاء واستهانة بالشعر ، وبشر بن المعتـ
فقد أنشد الجاحظ له أول مزدوجة ، وصنع ابن المعتز قصيدة في ذم الصبوح
وقصيدة في سيرة المعتضد ركب فيها هذا الطريق ، وهذا الجنس موقوف على
ابن وكيع ، والأمير نعيم بن المعز^(١) .

— وقد روى ابن قتيبة لأبي العتاهية شعرا أهمل فيه القافية يقول نـ :

للمنون دائرات يدرون صرفها
هن يتقينها واحدا فواحدا^(٢)

— وقد ذكر ابن رشيق مقطوعة لأبي نواس بلا قافية ، أو على النظام الدوـ
عرف حديثا بالشعر المرسل ، يقول فيها :

(١) العمدة ج ١ ، ص ١٨٠ ، ١٨٢ .

(٢) تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الأول - دكتور شوقي عيب ص ١٤٦ .

ولقد قلت للمليحة قولي
 من بعيد لمن يحبك إشارة قبلية
 فأشارت بمعصم ثم قالت
 من بعيد خلاف قولي إشارة لالا
 فتغيت ساعة ثم إني
 قلت للبغل عند ذلك إشارة امش (١)

— وقد خرج رزين العروضي على القافية في قوله :

قريبوا جهالم للرحيل غدوة أجبتك الأقربون
 خلفوك ثم مضوا مدلجين مشردا بهمك ما ودعوك.

— وأنشد القاضي أبو بكر الباقلاني في كتابه إعجاز القرآن قول بعضهم :

رب أخ كنت به مغبطا أشد كفى يعرى صحبته
 تمسكا منى بالود ولا أحسبه يزهد في ذى أمل (٢)
 تمسكا منى بالود ولا أحسبه يغير العهد ولا
 يحول عنده أبدا فخاب فيه أملى (٣)

— ومثال آخر يذكره المرزباني :

فما ليث غريف ذو أظافير وأقدام
 كحبي إذ تلاقوا ووجوه القوم أقران
 وأنت الطاعن النجلاء منها مزبد آن
 وبالكف حسام صارم أبيض خدام
 وقد ترحل بالركب وما نحن بصحبان (٤)

(١) انجاءات الشعر في القرن الثاني الهجري ص ٥٨١ .

(٢) الأدب العربي وتاريخه جزء ثان ص ٣٨١ .

(٣) دراسة نظرية تطبيقية ص ٩٨ .

(٤) الموشح ص ١٣ — ١٥ .

موسيقى الشعر عند شعراء أولو ص ١٨٩ .

— ورأى بعض النقاد أن الموشحات تعد ثورة على وحدة القافية ، إذ هي تتألف من أقفال وأبيات ، والأقفال يلزم أن يكون كل قفل منها متفقا مع بقيتها في الوزن والقافية وعدد الأجزاء ، أما الأبيات فيلزم في كل بيت منها أن يكون متفقا مع بقية أبيات الموشح في الوزن وعدد الأجزاء لا في القوافي ، ولذا نرى قافية كل بيت مختلفة عن قافية القفل ، كما أنها تختلف عن قوافي الأبيات الأخرى (١) ، ولنضرب مثلا لذلك بموشح عبادة بن ماء السماء ، حيث جاء باللام رويا للقفل إذ يقول :

من ولى في أمة أمرا ولم يعدل
يعزل إلحاظ الرشأ الأكحل

ثم أتى بيت رويه الفاء إذ يقول :

جرت في حكمك في قتل يامسرف
فانصف فواجب أن ينصف المنصف
وارأف فإن هذا الشوق لا يرأف

ثم عاد إلى القفل مرة ثانية :

علل قلبي بذاك البارد السلسل
ينجلي مايقوادي من جوى مشعل

ثم جاء بيت رويه النون :

إنما تبرز كي توقد نار الفتن
صنما مصورا في كل شيء حسن
إن رمى لم يخط من دون القلوب الجنين

ثم عاد إلى القفل :

(١) دار الطراز لابن سناء الملك ص ٣٠ — ٦٣ .

كيف لي
فصل
تخلص من سهمك المرسل
واستبقني حيا ولا تقتل

ثم جاء بيت رويه الباء :

ياسني
يامني
ها أنا
الشمس ويا أبي من الكوكب
النفس وياسؤلى ويا مطلبى
حل بأعدائك ما حل لي

ثم عاد إلى القفل :

عذلى
والخلى
من ألم الهجران في معزل
في الحب لا يسأل عمن يلي

ثم أتى بيت رويه الياء

أنت قد
فاتد
فاتد
صيرت بالحسن من الرشد غي
في طرفي حبك ذنبا على
وإن تشا قتلى شيئا فشى

ثم عاد إلى القفل .

اجمل
فهى لي
ووالنى منك يد المفضل
من حسنات الزمن المقبل

ثم أتى بيت رويه الكاف :

ما اغتذى
وكذا
وكذا
طرفى إلا بسنى ناظريك
في الحب ما لي ليس يخفى عليك
أنشد والقلب رهين لديك

ثم عاد إلى القفل :

يا على سللت جفتيك على مقتلى
فابق لى قلبى وجد بالفضل ياموئلى (١)

وقد يسمى القفل لازمة إذا كان القفل يتين صدها قافية متحدة
وعجزها قافية أخرى متحدة مثل قول ابن زمرك إذ يقول فى القفل :

بالله يا قامسة السقطيب ومخجل الشمس والقمر
من ملك الحسن فى القلوب وأيد اللحظ بالخور

ثم يقول فى البيت :

من لم يكن طبعه رقيقا لم يذر ما لذة الصبا
فرب حر غدا رقيقا تملكه نفحة الصبا
نشوان لم يشرب الرقيقا لكن إلى الحسن قد صبا

ثم يعود إلى القفل بقوله :

فعذب القلب بالوجيب ونعم العين بالنظر
ومات والدمع فى صبيب يقدح فى قلبه الشر (٢)

— والموشح التام يتألف من ستة أقفال متحدة القافية ، وخمسة أبيات مختلفة
القوافى ، والأقعر يتألف من خمسة أقفال متحدة القافية ، وخمسة أبيات مختلفة
القوافى ، كما أن قوافى الأبيات مختلفة عن قافية الأقفال .

وأنا أرى أن الموشحات لم تتحلل من نظام القافية ، وإنما استخدمت لـ
بلون من ألوان النظام .

(١) فى الأدب الأندلسى ، دكتور حودت الركائى ص ٣٠٥ ، ٣١٠ .
قوافى الوفيات للكتبى ح ١ / ص ٢٠٠ .

(٢) فى الأدب الأندلسى ص ٢٩٧ ، ٢٩٨ .
العذارى المائسات فى الأزجال والموشحات ص ٩٤ .

— ويقول أحد النقاد : إن تنوع القافية قديم قدم الشعر الجاهلي الذي نقرأ فيه مثل هذه الأبيات التي لم يعبأ صاحبها بالقافية الموحدة ، ولكنه نوعها :

ألا هل ترى إن لم تكن أم مالك بملك يدي إن الكفاء قليل
رأى من رفيقه جفاء وغلظة إذا قام يتاع القلوص ذميم
فقال أهلاً واتركا الرجل إننى بمهلكة والعاقبات تدور
فيناه يشرى رحله قال قائل لمن أجل ربحو الملائط نجيب (١)

وكان من الطبيعي أن يحاول الشعراء على مدى العصور أن يتحللوا من ذلك الإطار الملزم الذي يمثل في القافية التي تلتزم في القصيدة كلها .

غير أن هذه المحاولات — على رغم كثرتها ، وتنوعها — لم تكن تضرب في الصميم ، فلم يكن التغيير الذي تحدثه تغييراً جوهرياً في التشكيل الصوتي للقصيدة ، بل كان تغييراً جزئياً ، وسطحياً .

أما المحدثون فقد وقفوا عند المحاولات التشكيلية القديمة فقلدوها ، وأضافوا إليها مزيداً من الأشكال الهندسية الجديدة التي وفقوا إليها .

وأغلب المحاولات التي حاولت التجديد في الإطار الموسيقي للقصيدة العربية ، وتشكيل هذا الإطار تشكيلاً فنياً ، تكاد لا تخرج في منهاها عن هذه المحاولة المبكرة للموشحة التي تروى لابن المعتز ، والتي يقول فيها :

أيها الساقى إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم تسمع
ونديم همت في غرتـــــــــه
ويشرب الراح من راحته
كلما قد فاق من سكرته

جذب الزق إليه واتكأ وسقاني أربعا في أربع

قس على ذلك كل ما عرف باسم المربعات ، والخمسات ، والمسدسات ؛

(١) شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث ص ٢٠٨ .

وما أشبه ، فكلها أطر تختلف من حيث هندستها ، لكنها قبل كل شيء خاضعة لنظام معين من الهندسة ^(١) .

لذلك رأينا المدارس المختلفة في العصر الحديث تتجه إلى اصطناع ألوان من التلاعب بالقافية بغير أن تهمل القافية إهمالا تاما ، رأينا ذلك عند المحافظين والمجددين على السواء .

* * *

— وعلى الرغم من محافظة شوقي الشديدة على التزام وحدة القافية إلا إنه كافيت له بعض النواحي التجديدية في القافية في شعره المسرحي ، وربما كانت طبيعة الشعر المسرحي ، وأدوار الشخصيات ، واختلاف المواقف الشعرية من أسباب اتجه شوقي إلى التجديد .

— فنراه ينظم على نظام المزدوجات ، كقوله في مسرحية عنتره :

لا تحفلوا رستا دغوه خلوه للفرس يشأروه
حشترم تحت كل رايه وأسرجوكم لكل غايه
قبيلة تحت حكم كسرى وقيعر الروم دان أخرى ^(٢)

— وقوله في مسرحية مصرع كليوباترا :

زينون فصلت الخبر عن القتال والسفر
وقلت عن إياي وخطبة انسحاي
ما ليس يعلم البلد ولا درى به أحد
فهل لديك الآن مايجلب السلوانا
من الأمالى المسلية والصحف الملهية

(١) الشعر العربي المعاصر ص ٥٥ — ٥٦ .

(٢) شرق شاعر العصر الحديث ص ٢٤٦ .

وقوله على لسان زينون :

عندي يامولاني	روائع سبع الآيات
تسعون ألف سفر	قد كتبت بالتبسر
من كل رق عجب	في العلم أو في الأدب
قيصر أنطونيوس وهب	لنا مناجم الذهب
وكل غال مدخر	من الجواهر الأخر
أسلابه من حربه	وطعنه وضربه
هدية من قيصر	لبدة الإسكندر

— وقوله في مسرحية مصرع كليوباترا أيضا على لسان ميلانة :

أني لقد مر على الموت	وكنيت من عذابه لنجوت
علام حلت بينه وبينى ؟	الموت لا يسدق مرتين (١)

— وقوله في الفرق بالحيوان :

الحيوان خلق	له عليك جبق
سخره الله لك	وللعباد قباكا
حمولة الأثقال	ومرضع الأطفال
ومطعم الجماعة	وخادم الزراعة
من حقه أن يرفقا	به وألا يرهقا
إن كل دعه يسترح	وداوه إذا جرح
ولا يجمع في داركا	أو يظم في جواركا
بهممة مسكين	يشكو فلا بين
لسانه مقطوع	وماله دموع (٢)

(١) مصرع كليوباترا ص ١٦ — ١٧ ، ١٠٧ .

(٢) الشوقيات ٤ / ١٩١ .

— ونظم شوقي المثلث ، وهو يتكون عنده من ثلاثة أشطر متحدة القافية ،
كقوله في مسرحية مصرع كليوباترا على لسان ليسان هامبا لحائى :
حائى صه قد ظهرت هيلانه وأقبلت بالطلعة الفتانه
تنفخ كالزنبقة الغيسانه

فيقول حائى :

ليسانس أنهاك عن المجانه هيلانه فى القصر قهرمانه
لها وقار ولها مكانه

وقول هيلانه :

أمرت أن أقول للأمين ستحضر الملكة بعد حين
فبلغ الأمر إلى زينون (١)

وقوله في مسرحية مجنون ليلي على لسان هند :

بح كذا فلتكن الحياة مت يابعد وانفقى ياشاة
انغمست فى الترف الرعاة (٢)

— ويتخذ شوقي أحيانا من المقطوعات شكلا لشعره ، كما فعل فى مسرحية
قممير ، حيث يقول على لسان الكهنة :

نح الشياطين وانف العفاريت
واحرس بعينيك موكب نفرتيت

— ويقول أيضا على لسانهم :

وأنت من صخر طيه حصن مشيد الجدار
يؤوى إليك ويدجا إلى طلوع النهار

(١) مصرع كليوباترا ص ٥ .

(٢) مجنون ليلي ص ١٢ .

— ويقول في مسرحية الست هدى على لسانها :

يقولون في أمرى الكثير وشغلهم	حديث زواجى أوحديث طلاقى
يقولون إلى تزوجت تسعة	والى وارىت التراب رفاقى
وما أنا عزيرى وليس بمالهم	تزوجت لكن كان ذاك بمالى
وتلك فدادينى الثلاثون كلما	تولى رجال جتنى برجال
فمما أكثر عشاقى	ومما أكثر خطباى
ولولا المال ما جاءوا	أذلاء إلى بـ

وقوله على لسان الست هدى أيضا :

ويعجبنى عند المباحة قوله	بيت فلانا أوهدمت فلانا
وقد يصبح المنى أوضع منزلا	وقد يصبح المهذوم أرفع شانا
رحمة الله عليه	كان لا يحق رمالا
كان إن أفلس لايس	أل إلا ريسا

— ويقول أيضا على لسانها :

رحمة الله عليه لم يكن	فمه يذكر أبعاديتى
وإذا ما جاءنى فى أوجنته	لم يقلب عينه فى صيفتى
لكنه منيا كنسا	ما حل عقدة كيسه
يفضل الأكل من غيب	ر ماله وفلوسه (١)

— ويقول في مسرحية مجنون ليل على لسان ورد :

مهلا أخى وانظر إلى الـ	ناس بعين منصـف
هم يأخذون ما بدا	ويتركـون ما خفى
ظن الجماعات فى سوء	ورأيهم فى ما أصابـا
يرزون أنى عدو قيس	أخذت ليلى منه اعتصابا (٢)

(١) شوق شاعر العصر الحديث ص ٢١٢ ، ٢١٣ ، ٢٦٨ ، ٢٦٩ ، ٢٧٠ .

(٢) مجنون ليل ص ١١٤

— ونظم شوقي على نظام الرباعيات في عدة أشكال

فالشكل الأول يأتي فيه بأربعة أشطر ثلاثة منها متحدة القافية وهي الأول والثاني ، والرابع ، أما الثالث فهو مختلف عنها . كقوله في مسرحية قمبيز في أغنية ينشدتها الجميع

أنت اخضرار الريف وأنت حسن الريف
ترد بطش القوي وفكته بالضعيف (١)

— والشكل الثاني يأتي فيه شوقي بأربعة أشطر . يتحد الشطران في الصدر والقافية ويتحد الشطران في العجز في قافية أخرى . كقوله في مسرحية مجنون ليلى

سلام ملك الحب وسلطان المحينا
وأهلا وعلى الرحب لقد شرف وادينا
أق الجن من الوادي يحيونك بالسورد
حدا ركبهم الخادي إلى ناديك بالعبد (٢)

— والشكل الثالث في الرباعيات عند شوقي يأتي فيه بأربعة أشطر . تتحد الثلاثة الأولى في القافية . ويختلف الشطر الرابع معها يتحد مع الشطر الرابع في كل رباعية إلى آخر القصيدة . وفي الأغلب يجعل المقطوعة الأولى كلها متحدة القافية ، وتكون قافيتها هي القافية التي تتكرر في الشطر الرابع في الرباعيات ، كما في قوله في مسرحية مصرع كليبواترا في غناء إياس

أنا أنطونيو وأنطونيو أنا ما لروحينا عن الحب غنى
غننا في الشوق أوغن بنا نحن في الحب حديث بعدنا
رجعت عن شجوننا الريح الحنون وبعيننا بكى المزن الفتون
وبعثنا من نفاثات الشجون في حواشي الليل برقناوسني

١٠١ ، شوقي شاعر العصر حديث ص ٢٠٣

٢ ، مجنون - جلى ص ٨٠

خبرى ياكأس واشهد ياوتر وارو ياليل وحدث ياسحر
هل جينا من ربا الأتس السمر ورشفنا من دوالها المنى^(١)

— وقوله فى مسرحية مجنون لىلى على لسان الجن :

نحو بنو الجبار العلم المنار
إليس بكر النار ياعز من له انمى
نحن الرعود القاصفة نحن الرياح العاصفة
والظلمات الراجعة غمرما غمرما
لنا ومانا صور نرى ونسمع البشر
ولا يرون من حضر منا ومن - تكلمنا

— والشكل الرابع فى الرباعيات عند شوق يأتى فيه بأربعة أشطر متحدة
القافية ، كقوله فى مسرحية مجنون لىلى على لسان الجن أيضا :

الرقص يعث الطرب هلم يا جن العرب
هلم رقصة اللهب إذا مشى على الخطب
نحن بنو جهنما نغلى كما تغلى دما
نثور فى الأرض كما ثار أبونا فى السما^(٢)

وقوله فى مسرحية مصرع كليوباترا على لسان الملكة :

يا فرحا ما أعظم البشاره حلت على أكتافىو الخساره
وأكتيوم قد أخذنا ثاره خذ يا رسول هذه البشاره

— ونظم شوق على نظام الخمسات فى شكلين .

— فالشكل الأول يأتى فيه بخمسة أشطر متحدة القافية ، مثل قوله على
لسان الجندى فى مسرحية مصرع كليوباترا :

(١) مصرع كليوباترا ص ٤٣ ، ٤٤ .

(٢) مجنون لىلى ص ٧٩ ، ٨٠ .

سيدنى جمتك بالأخبار . لقد جوت بسعدك الجوارى
انتصرت جنودنا الضوارى تحت لواء البطل المغوار
قيصر أنطونيوس على آثارى

✓ - وقوله على لسان كليوباترا :

قيصر ذى سلافة الغيوم تبنى إلى عقائل الكرو
مخبوءة من عهد مصرائيم قد عمرت كعمر النجو
دنن مصر لا دنن الروم (١)

— والشكل الثانى فى الخمسات عند شوقى يأتى فيه بخمسة أشطر
الشطران الأولان منها متحدا القافية ، والشطر الخامس يختلف عن الأشد
الأربعة التى تسبقه لينحد مع الشطر الخامس فى كل مقطوعة ، أما الشطرا
الثالث والرابع فيأتى بهما غير متحدى القافية ، وكأنه قد أمسك بالموسيقى
أول المقطوعة وآخرها ، مثل قوله فى مسرحية مصرع كليوباترا :

كليوباترا :

ياغلى تميز هات النيد
هات اسقنى واسق الحبيب
واسق الملا

بولا الشاعر :

بنت الدنان أم الزمان
خبأها فى قبوه
ساقى منا
لون الفرح حنا القدح

(١) مصرع كليوباترا ص ٢٤ ، ٢١ ، ٤٣

سر السرور صفو الحياه قوت المنى^(١)

— ؟ حاكى شوق الموشحات بأن نظم موشحة قال فيها :

من لنظو يتسرى ألما برج الشوق به في الفلـس
حن للبان وناجى العلما أين شرق الأرض من أندلس
بلبل علمه البين اليان بات في حبل الشجون ارتبكا
في سماع الليل مخلوع العنان ضاقت الأرض عليه شبكا
كلما استوحش في ظل الجنان جن فاستضحك من حيث بكى
ارتدى برنمه والشمما وخطا بخيلوه شيخ مرعى
ويرى ذا حذب إن جثما فإن ارتد بدا ذا قعر^(٢)

— وهكذا رأينا أحمد شوقي يتخذ من بعض ألوان التجديد نظما وأطرا
نشره بغير إهمال للقافية ، لأنها من أهم قواعد فن الشعر ، ولا يوجد فن بغير
قواعد .

* * *

— وكانت القافية الملتزمة في القصيدة أهم هدف ضوب إليه دعاة التجديد
سهمهم ، فلقد رأوا الشعر اليونانى والرومانى لا يعرف نظام القوافى ، ورأوا
شكسبير ينظم تمثيلياته من شعر مرسل لا قافية فيه ، فتنادوا : حطموا هذه
السدود والأسوار ، بل - طموا هذه القيود والأغلال ، حتى يستطيع الشعراء
أن ينفذوا بشعرنا إلى آفاق الشعر القصصى راتشيل ، وينموا مضمونه الغنائى
الذى يرزح تحت نقرات القوافى ، وأعبائها الباهظة .

واستجاب لندائهم فى العقد الأول من هذا القرن العشرين توفيق الكرى ،
وعبدالرحمن شكرى ، وجميل صدق الزهاوى ، فنظموا قصائد من أبيات
تعتمد على الوزن دون القافية ، وظل الأخيران يتابعان هذه الطريقة الجديدة فى

(١) مضمع كليماتية ص ٤٢

(٢) أغلام شعر العرب الحديث ص ٩٨ .

بعض قسائدهما ، من مثل قول عبدالرحمن شكرى فى قصيدته نابليون
والساحر المصرى :

يا أيها البطل العظيم الغالب أرح الخطأ واسمع براءة ساحر
درس النجوم فلم يغادر غامضا حتى أتيج له الجليل الغامض
وله من الجن الكرام معاشر يأتونه بنفائس الأخبار
كم قد سقيت من الدماء طماعة لك خيرها وعلى سواك خراجها^(١)
ويقول فيها أيضا :

ولسوف تبلغ بالسيوف مبالغا تدع الممالك فى يديك يارقا
لكن سيعقبك الزمان وصرفه زمنا يكون به الطليق أسيرا
فى صخرة صماء فوق جزيرة فى البحر يضربها العباب الأعظم
فاستل نابليون سيفا ماضيا لما رأى العواد ساء فعالة
لكنه ضرب الهواء بسيفه حيث اخفى المتبىء السحار
فأعاد فى الغمد الحسام تخوفا ومضى إلى أصحابه يتعجب^(٢)
وهى من بحر الكامل .

— وكذلك توفيق البكرى الذى نوع القافية فى قصيدته ذات القوافى ،
يقول فيها :

سقى دور مية بالأجرع مسف من الدجن لم يقلع
ولو ترك الشوق دمعاً بجفنى سقيت المنازل من أدمعى
شجى يحن لألفه ويصبو إلى دهره الغابر
فهل عائد لى زمان مضى بنصف الغوبر إلى الحاجر^(٣)

(١) فصول فى الشعر ونقده ص ٤٧ ، ٤٨ .

(٢) المدخل إلى النقد الأدب الحديث ص ٥٤١ .

(٣) حركات التجديد ص ٢٢ .

العروض الجديد ص ٨ .

وهي من المزدوج الذي يجعل الأزواج في كل بيتين .

— وكذلك جميل صدق الزهاوي الذي أنكر على القافية أن تكون من دعائم الشعر ، فإذا أهملناها ، وألفت الأسماع الشعر المرسل ، اتصرفت القرائح إلى المعاني ، فنشط الشعر من عقاله (١) .

ومن أمثلة شعره المرسل :

لموت الفتى خير له من معيشة . يكون بها عبثاً ثقيلاً على الناس
وأنكد من قد صاحب الناس عالم يرى جاهلاً في العز وهو حقير
يعيش رخي العيش عشر من الوري وتسعة أعشار الأيام مناكيد
أما في بنى الأرض العريضة قادر يخفف ويلات الحياة قليلاً
إذا مارجال الشرق لم ينهضوا معاً فأضيع شيء في الرجال حقوقها
إذا ناب أوطانا وأنت بأرضها خراب ولم تحزن فأنت جهاد (٢)

ولم يكتب لهذا الشعر المرسل النجاح ، لخروجه على الذوق العربي الذي تعود التقفية في الشعر ، واعتد بها جزء لا يتجزأ من إيقاعه (٣) .

وفي الواقع إن الذين اضطلوا بتنوع القافية في العصر الحديث هم الشعراء الذين قرأوا الشعر الأوربي الذي عرف الشعر المرسل الذي يخلو من القافية منذ مسرح شكسبير ، ومن ثم كان تنوع القافية في الشعر العربي المعاصر صدى للشعر الغربي قبل أن يكون صدى للشعر العربي القديم .

وأقول : لم لا يكون تنوع القافية صدى للشعر الغربي ، ولبعض مظاهر التجديد ، أو الخروج على القافية في الشعر العربي ، لأن تنوع القافية — في حد ذاته — قديم قدم الشعر الجاهلي (٤) ، كما قال صاحب هذا الرأي .

(١) القافية في العروض والأدب ص ١٥٤ ، ١٥٥ .

(٢) شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث ص ٢٠٨ .

الصوت القديم الجديد ص ١١٧ .

(٣) فصول في الشعر ونقده ص ٤٨ .

(٤) شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث ص ٢٠٧ — ٢٠٩ .

- ونظم لزعماوى على غرار الموشحة قصيدة « القوة والمادة » يقول فيها :

ما فى الجواهر والأشياء منجمها
إلا قوى هى تنبها وتهدها
وهذه لست بالتحقيق أعلمها

لا جسم إلا ويفنى بعد أزمته
فلا جواهره تبقى ولا الصور

فيها القوى وهى ما بالسلب يتصف
كهيريات إلى الأضداد تنصرف
تدور من حولها وثبا ولا تقف

فى حبة الرمل فوق الأرض ساكنة
بين القوى ما به الأطوار تنفطر^(١)

— ونظم الرصافي على نظام الخمسات فى قصيدته « الفقر والسقام » ، يقول فيها :

قال : إن الدفين أخت البشير أخت ذاك المسكين أخت الفقير
قبت بعده بعيش عسير وبطرف بك وقلب كسير
وقضت مثله بداء القلب

قلت : أقصر عن الكلام فحسى منك هذا فقد تزلزل قلبى
ثم ناجيت والضراعة ثوى رب رحاك رب رحمة رى
رب رشدا إلى طريق الصواب^(٢)

(١) دراسات فى الشعر العربى المعاصر ص ٧٧ ، ٧٨ .

(٢) المصدر السابق ص ٦٩

وقوله :

أى مضنى يمدّها باكساب أنه تحرك الحشا في التهاب
يتشكى، والليل وحف الإهاب ضمن بيت جذا على الأعقاب
صفعتة شمال كف الخراب.

تسمع الأذن منه صوتا حزينا راجعا في حشا الظلام كمين
يملا الليل بالدعاء أنيسا رب كئن لى على الحياة معينا
رب إن الحياة أصل عذائي^(١)

— وخماسياته تتكون من أربعة أشطر متحدة القافية ، ثم شطر خامس يتحد
مع نظيره في الخماسيات الأخرى .
كما نظم الموشحات كقوله :

خبر في الأرض أوحته السما لأولى العلم برسل الفكر
إن هذى الأرض كانت أولا
ما ترى بحرا بها أو جيلا
أو سهولا أو ربا أو سبلا
أو رياضا زهرها الغض نما
إنما كانت كتلك الأخوات
من نجوم سائرات دائرات
حول شمس هي إحدى النيرات
كن من قبل عليها سد ما
كتلة واحدة في النظر^(٢)

وقوله :

أدب العلم . وعلم الأدب شرف النفس ونفس الشرف

(١) ديوان الرصافي ١ / ٩٤ — ٩٥ .

(٢) ديوان الرصافي ١ / ٢٧ .

بهما يبلغ أعلى الرتب كل رام منهما في هدف
أيها السابح في بحر الفنون غائبا في لجهما المتلطم
أنت والله على رغم النون ذو وجود قاتل للمدم
قرنت الحاضر من أرق القرون خضع السيف به للقلم
فاذا شئت بلسوغ الأرب فاغترف من بحره وارثشف
فالمعالي أودعت في الكتب كاللآلي أودعت في الصدف (١)

— وكان خليل مطران قصائد سار فيها على نظام القافية المتنوعة في مقطوعات مكونة من بيتين مثل قوله في قصيدة النجى في عكاظ :

رأوا يوما وقد دارت عكاظ ونافس كل نابغة أخاه
ففى مترصنا لم يعرفوه بها فعت لطلعت الجاه
تداعاه فريقاتها وأدلى شمساهم بأصرة الشباب
وأدلى شمسهم زلفى إليه بحلم فيه شفاف الحجاب
فأفتى في نزاعهما حكيم وقال ألا نصابه قليلا
فسمع مايقول وبعد بشوى بحيث نقره شوى حميلا

كما سار على نظام القافية المتنوعة بطريقة أخرى ، وهى أن يجعل كل بيتين بقاعدة ثم يزيد تفعيله أخرى في كل بيت ، حيث تكون هذه التفعيلة متحاة القافية في كل بيتين ، وينوع القافية الأولى ، والثانية في كل بيتين ، كما في قصيدته الزهراء الثلاث ، يقول فيها :

قالت الوردة ما للعدل مثلى من مثال فاجتليـــــــــــــــــس
في بياضى واحمرارى آيتا الحكم الحلال فاجتنيــــــــــــــــس
قالت الزنبقة الغراء إني رسم حس المنزاهــــــــــــــــس
هى شكلى وقوامى ولها عنة نفسى والنباهــــــــــــــــس

(١) ديوان لرمصافى ١٩٥١

قالت السوسنة البيضاء شفافا سناها عن سماحه
أنا والرحمة كالمرأة والوجه اشتباها وصباحه^(١)

— واتخذ خليل مطران من المزدوجة شكلا من أشكال التجديد عنده ،
وأكثر ما يستخدم هذا الشكل في الشعر القصصى ، يقول في قصيدة « رياضة
في الخلاء » :

بنى أخى هيا بنا نلعب تركض في الروض ولا نتعب
فقد كان من قبل عهد جميل كعهدكم والآن شمس أصيل
ياحبذا ذكرى الصبا والغرور ذاك هو الممشى وذاك البرور^(٢)

— واستخدم مطران المثلث في شعره ، وذلك بأن يأتي بشطرين على قافية ،
ثم يأتي بشطر ثالث على قافية أخرى متحدة مع قافية الشطر الثالث في كل
مثلث ، كقوله :

أى القوس أرى النبات فزوجا بعضا ببعض منه كيما ينتجا
بدعائه نسلا من الأخيار ؟

هل ساجع الأيكات حين يغرد فى ذلك الريش الملون سيد
يشدو ليجعلها من الأبرار ؟

وهل الرياح يعيها أن تحملا نسيم الهوى الدورى من دكرالى
أنثى تلقحها من الأشجار

وكذلك قوله فى قصيدة تحية الحرية :

حييت خير تحية يا أخت شمس البريه
حييت يا جريه

(١) شعراء ص ٣٤٢ ، ٣٤٧

(٢) الدوان المجهول ص ٦٠

الشمس للأشباح وأنت
كالشمس يا حريه

أنت النسيم وأحلى أنت الحياة وأعلى
للخلق يا حريه

شارفتنا فانتعشنا وفي ظلالك عشنا
بالعدل يا حريه

كوفي لنا عهد سعد وعصر فخر ومجد
يدوم يا حريه

— كما استخدم نظام المقطوعات متنوعة القوافي عند كل بيتين، كما في قوله :

لست بالشاربها	أستغفر الله العظيم
لعبها الله فمما	نعيمها إلا الجحيم
ولأجن مرقى	هجمت أم لم أجمع
ما أحسن الدفء شتا	في حشايا المضجع
كأفأني ربي على	هذا العذاب سرعا
فلم أكد أكتن - حث	تي نمت نوما ممتعا

— واتجه أيضا إلى نظام الرباعيات التي يتحد الشطران الأولان فيها في
القافية كما يتحد الشطران الأخيران في قافية أخرى ، يقول :

وفي هوى في حشى سقيم	يلذه وهو يتيم
كالنور يفتقر للنسيم	من حوله وهو يميم
ها هنا عالم النسيم	نعم ولكن في رميم
ما للأسى المقيد المقيم	عاودني عوده المديم

(١) التحديد في شعر خليل مطران ص ١٢٤ ، ١١٥ ، ١١٠ ، ١٠٣ .

— وصاغ شعرا على نظام الخمسات ، وهى خمسة أشطر ، تتحد الأربعة الأولى فى القافية ، ويختلف الشطر الخامس معها ليتحد مع الشطر الخامس فى كل المقطوعات فى القافية ، وفى الأغلب نجد المقطوعة الأولى كلها متحدة القافية وتكون قافيتها هى القافية الخامسة التى تربط بين المقطوعات ، يقول فى قصيدته « الاقتران » :

كان ليل وآدم فى سبات نام عن حسه إلى ميقات
والبرايا فى هدأة الظلمات خاشعات رجاء أمرات
يتوقعن آية الآيات

والرى فى مسوحهن سواجد من بعيد والأفق جاث كعابد
ونجوم الثرى سواه سواهد ونجوم العلى روان شواهد
يتطلعن من عل ذاهلات

نظر الله آدما فى الخلود موحشا لانفواده فى السعود
متزيذا والنقص فى المستزيد فرأى أن يتمه فى الوجود
بعروس شريكة فى الحياة^(١)

— ونظم مطران على نظام السباعيات التى تتكون من سبعة أشطر ، كقوله :

أحال دورهم إلى مواقد متخذنا طهوا على موائد
من أكبد الفتیان والنواهد وأعین النوام فى المراقد
والعرض المسكوب بالشدائد من عرق الجباه والسواعد
لأهم الجمر العضوض الصاهد

— كما نظم مطران على نظام الموشحة ، يقول :

عندما أدرك فى قفر قريب بلدة الأموات أو روض احرب

(١) خليل مطران ص ١٩٥ ، ١٩٦ .

ورأى عن كسب قبر الحبيب وبه روحان باتا في كفن
 ناح حتى ضج من ذاك النحيب كل من أعيأ عذابا فسكن
 إنما استرعاه إنشاد محب من بعيد الغيب من خلف الزمن
 ملتقانا في مسيل الكوثر في جنان الخلد في دار السلام
 ثم ننجو من شرور البشر وعلى الدنيا ومن فيها السلام
 ويقول في موشحة أخرى :

لكن في صنعك الجليل أحب شيء لنا الزهر
 خلقت بهجة العقول ومرتع النحل والفكر
 نكاد من خلقه الجميل نستجمع النفس في البصر
 غيره لا يمل شما يروح القلب وهو عان
 ونوره قد يخال فهما لما يرى فيه من ممان (١)

— وهكذا رأينا أن مطرن لم يهمل القافية ، وإنما استخدمها بطرق فيها
 تنوع ، وألوان من التغيير ، تزيل الرتابة ، والسأم ، والملل .

★ ★ ★

أما مدرسة الديوان فنرى موقفهم من القافية في قول العقاد :

لا يزال اختلاف القافية بين البيت والبيت يقبض سمعى عن الاسترسال في
 متعة السماع ، ويفقدني لذة القراءة الشعرية .

والظاهر أن سليقة الشعر العربى تنفر من إلغاء القافية كل الإلغاء حتى
 الأبيات التى تحررت منها بعض النحرر .

فانتظام القافية متعة تخف إليها الآذان ، وانقطاع القافية بين بيت وبيت
 شذوذ يحيد بالسمع عن طريقه الذى اطرء عليه .

(١) التحديد في شعر جليل مطران ص ٢١٠ ، ٢١٧ ، ٢٩٦

إنما المتوسط بين المتعة والإبذاء هو ملاحظة القافية في مقطوعة بعد مقطوعة ، تتألف من جملة أبيات على استواء في الوزن والعدد ، أو هو ملاحظة الازدواج والتسميط وما إليهما من النغمات التي تتطلبها الأذان في مواقعها ، ولو بعد فجوة وانقطاع ، فالأذن تمل النغمة الواحدة حين تتكرر عليها عشرات المرات في قصيدة واحدة ، فإذا تجددت القافية على نمط منسوق ذهبت بالملل من التكرار ، ونشطت بالسمع إلى الإصغاء الطويل ، ولو تبادى عدد الأبيات إلى المئات ، والألوف (١) .

كما أن القافية المرسله وجدت في عترة واحدة — أو تكاد — لدى شعراء مدرسة الديوان ، ثم انصرفوا عنها ، فلم توجد بعد ذلك في دواوينهم ، وأن العقاد قال لشكري حينما أسمع قصائده المرسلات : انصرف عن هذا ، فقد سمعته مجاملة لك لا استجادة له .

فقد حاولت مدرسة الديوان — على لسان شكري — تجربة القوافي المرسله ، ثم توقفت المحاولة ، ولم تستأنف ، وربما ثبت من التجربة لأعضاء تلك المدرسة أن القافية أمر لازم ، لا بد من توافره في الشعر (٢) .

* * *

— وكان العقاد من الشعراء المتباينين إلى تنوع القافية في العصر الحديث ، فنراه يستخدم القافية المزدوجة ، وذلك في قصيدته أسحار أيار ، إذ يقول :

قد أقبل الربيع	بنشوره يضوع
ففاحت الزهور	وصاحت الطيور
حديثها تلحين	ولحنها شجون

(١) يسألونك ص ٨٨ — ٩٠ .

القافية في العروض والأدب ص ١٥٨ .

(٢) الشعر من الحمود والنظور ص ٢٠ ، ٢٨ .

— وكذلك في قصيدته « عند حلاق » ، إذ يأتي بقافية متحدة لكل شطرين ، حيث يقول :

ما بالها تطفّر كالغزال ساحرة باليه والجمال
هيفاء من أوانس الأندلس ذات جين كالنهار المشمس
قد أسفرت حالية بالنور في وجنة ومقلة وثغر
من كل زهر ناضر الرواء والزهر لا ينضر في الشتاء
ثم استوت في مجلس هناك تمد للخلائق الشباكا
أمامها المرأة فيما يظهر مالميس في غير المرائي تبصر
تمثالها في صفحة البلور مرتسما بريشة من نور^(١)

— واستخدم العقاد نظام المثلث ، بأن يأتي بمقطوعات ، كل مقطوعة مكونة من ثلاثة أشطر ، يتحد الشطران الأولان في القافية ، مع تنوع هذه القافية في كل مقطوعة ، أما الشطر الثالث فيأتي متحد القافية في كل المقطوعات ، وهو يختلف عن قافية الشطرين الأولين ، وفي الغالب نجد القافية المتحدة في كل المقطوعات يبدأ بها المقطوعة الأولى ، ويلتزمها في أشطرها الثلاثة ، كما فعل في قصيدة « المعرى » أنه ، يقول :

يا أي طال في الظلام قعودي فمتى أنت مخرجي للوجود ؟
طال شوقي إليك فاحلل قيودي

يا أي عالم الظلام مخيف ليس يقوى عليه طفل ضعيف
فأجزني من ظله المسدود

حدثونا عن الحياة العجائب فلهجنسا بحسنا الخلاب
وظمئنا لحوضها المورود^(٢)

(١) ديوان العقاد ص ١٢٩ .

(٢) ديوان العقاد ص ١٨٨ .

— وكذلك في قصيدته « السلو » ، حيث يقول :

أذن الشفاء فماله لم يحمد ودنا الرجاء وما الرجاء بمسعدى
أعدوت أم شارفت غاية مقصدى

برد الغليل اليوم وانطفأ الجوى وسلا الفؤاد فلا لقاء ولا نوى
وتبدد الشمالان أى تبدد

قدفت بنا الأيام في غمراتها ورمت بنا في التيه من فلواتها
فردين لم يتلاقيا في موعد^(١) :

— واستخدم العقاد الرباعيات التي يتحد فيها الشطران الأول والثالث في
القافية ، كما يتحد الشطران الثاني والرابع في قافية أخرى ، ثم تنوع القوافي
الأولى والثانية مع كل مقطوعة ، كما في قصيدته أمنا الأرض ، حيث يقول :

أسائل أمنا الأرضاً سؤال الطفل للأم
فخبرني بما أفضى إلى إدراكه عامسى
جزاها الله من أم إذا ما أنجيت تسد
تغذى الجسم بالجسم وتساكن لحم ماتلد
أذا يا أم كم طلعا عليك الشمس والقمر
وكم أسنى وكم وضعها على أرجائك القسدر^(٢)

وكذلك في قصيدته « ترجمة شيطان » إذ يقول :

صاغه الرحمن ذو الفضل العميم غسق الظلماء في قاع صقر
ورمى الأرض به رمى الرجيم عبرة فاسمع أعاجيب البشر
خلقة شاء لها الله - الكبود وأبى منها وفاء الشاكس
قدر السوء لها قبل الوجود وتعالى من سليم قادر

(١) ديوان العقاد ص ٣٢

(٢) ديوان الد ص ١٥٢

قال كوني محنة للأبرياء فأطاعت يالها من فاجره
ولو استطاعت خلافا للقضاء لاستحقت منه لعن الآخرة (١)

— وكذلك في قصيدة « بعد عام » ، حيث يقول :

طاب يوم الذكر والذكر خلود بعد عام العمر والعمر عقام
هو عام في مدى يوم يعود وهو يوم فيه للدهر تمام
وهو يوم سقت طلعه زمر الأيام في ركب البشير
شاديات ترتجي غدوته من وراء الغيب والغيب ضمير
وهو يوم باسم في مهده لا كأيام الغناء الباكيات
ناشئ من أمسه أو غده بين آمال الهوى والذكريات (٢)

— وكذلك في قصيدة « ثورة النفس » ، حيث يقول :

شكوت الذي أشكوه فاعلم بأننى وجدت من الأيام ما أنت واجد
أضر بعينى النقع حتى حسبتى أجاهد وحدى فى الوغى ما أجاهد
أتحسب أن اليم يسكن إن شكنا نظائر مانشكو من الثوران
ولو كان يلقي مانلاقى من الأذى لطاف على الأرضين بالفيضان
يلد لنا مطل الرجاء كأنه حبيب يروق المطل منه ويعجب
ونعرض عن صدق القنوط لأنه عبوس الحيا شاحب الوجه أشيب (٣)

— واستخدم العقاد كذلك الرباعيات التى تتحد فيها الأشطر الثلاثة الأولى
فى القافية ويختلف الشطر الرابع مع هذه الأشطر فى القافية ، ليتحد مع الشطر
الرابع فى كل رباعية من المقطوعات الأخرى ، إلا إنه كثيرا ما يجعل الأشطر
الأربعة فى المقطوعة الأولى متحدة القافية ، كما فى قصيدته « دعاة » ،
يقول :

(١) ديوان العقاد ص ٢٤١

(٢) ديوان العقاد ص ٣١٩ ، ٣٢٠

(٣) ديوان العقاد ص ٣٤٤ ، ٣٤٥

تهلhel نسج الدجى فانتثر ولائـ الظلام بأعلى الشجر
 فيها أنجما نافرات النمر أفيكن حب لنا قد نفر
 تضوع مسك الربيع القشيب وغنى الهمام لنا من قرب
 وهذى المدام فأين الحبيب وهذا الظلام فأين القمر
 يلوم الخليون في عشقه وكل الطلائع في رقه
 ردوا من مصفاة أورنقه وذوقوا بعيد الورود الصدر^(١)

— وكذلك في قصيدته « سكران » حيث يقول :

هذا بشير الزمان فانثر دفين الأماني
 على دعاء المشافي وضجة النسماني
 وناد بالخمر جوى في كل شرق طروب
 وخالطى في القلوب مواضع الأحزان
 قل للوئيدة غدرا هم قد أجنوك دهمرا
 فجددى اليوم عمرا قضيتـ في القناني^(٢)

— ونظم العقاد الرباعيات التي يتحد فيها الشطران الأول والرابع في قافية ،
 كما يتحد الشطران الثاني ، الثالث في قافية أخرى ، كتموله في قصيدة بعدسة :

سنة مرت ولا كل السنين
 بين صيف من هوانا وشتاء
 وربيعه كلمسا غام أضاء
 والضحي والليل حيننا بعد حين
 سنة كان لها نجم فريد
 غمر الشمس وغطى القمر

(١) ديوان العقاد ص ٩١ ، ٩٢ .

(٢) ديوان العقاد ص ١٩١ ، ١٩٢ .

ومشى في حسنه منتصرا
كل برج تحته برج سعيد (١)

— ونظم العقاد كذلك المقطوعات التي تتكون من بيتين متحدى القافية ،
كما في قصيدته ثورة النفس ، يقول فيها :

أهابت بنفسى وثبة بعد وثبة كما نهض الرئال لم يرأم الأسرا
وقد روضتها الحادثات فأخلدت إلى القيد حتى ماتهم به كسرا
لقد كنت أرجو في الحياة لبانة فعدت ومالي في الحياة رجاء
وكنت أنال الناس إلا أقلهم كراما إذا هم كلهم لؤماء
وكان خيالي في السماء محلقا فهاض جناحيه الزمان المفر
إذا استل منه ريشة بعد ريشة جرى دمه في : بما يتحدر (٢)

— واستخدم العقاد أيضا الخماسية التي تتحد فيها الأشر : الأول ،
والثالث ، والخامس في قافية واحدة ، كما يتحد الشطران الثاني ، والرابع في قافية
أخرى ، كما فعل في قصيدة الوحيد الغريق ، حيث يقول :

بحر من الحب والغزل طما على الكون فاحتواه
تعال نرشفه بالقبل تعال ننزفه بالشفاه
في غير محل ولا عجل

بحر حوافيه من بعيد تنتظم الأرض والسماء
أغرقت فيه الأسى الفقيد ولبفعل الدهر ما يشاء
حزنا على نجله الوحيد (٣)

— واستخدم كذلك الخماسية التي تتحد فيها الأشر جميعها في قافية
واحدة ، كما فعل في مقطوعته « سيان » حيث يقول :

(١) خمسة دواوين للعقاد ص ١٢١ .

(٢) المصدر السابق ص ٣٤٤ .

(٣) المصدر السابق ص ٣٤٦ .

ياشمس ماضرك لو لم تشرق ياروض ماضرك لو لم تعبق
ياقلب ماضرك لو لم تنفقى سيان فى هذا الوجود الأحق
من كان مخلوقا ومن لم يخلق (١)

— كما نظم العقاد السباعيات على شكلين :

أما الشكل الأول فتتحد أشطرها فى قافية واحدة ، كما فى مقطوعة السماء ،
حيث يقول :

يا للسماء البرزة المحجوبة أعجب ما أبصرت من أعجوبة
تروعا أنجمها المشبوبة تهولنا قبتها المضروبة
تهمس فيها الذكر المحبوبة (٢)

— والشكل الثانى تتحد الأشطر الأولى فى كل بيت فى قافية ، كما تتحد
الأعجاز فى قافية أخرى ، ويختلف الشطر السابع عنها ليتحد مع نظيره فى
المقطوعات الأخرى ، يقول :

قد كانت الأغصن مخضرة وكانت الطير بها تسجع
فصارت الأوراق مصفرة تسقطها الرادة والزعرع
ثم غدت جرداء مزورة والفيم أمست عينه تدمع
من أجل هذا المشهد المحزون (٣)

— كما نظم العقاد المقطوعات التى تتكون كل مقطوعة فيها من بيتين
متحدى القافية ، وزاد تفعيلة أخرى متحدة القافية فى كل بيتين أيضا ، ثم يسير
بعد ذلك على نظام تنوع القوافى الأولى والثانية فى كل مقطوعة ، كما فعل فى
قصيدته بعد عام ، حيث يقول :

(١) ديوان العقاد ص ٢٩٧ .

(٢) ديوان العقاد ص ٣١ .

(٣) حصة دواوين للعقاد ص ٢٤٩ .

تاهمني أن قلبي خائني أو عشقتك
 لم يكره مني إلا أنسى قد رأيتك
 كان في الدنيا جمال لا يعد ثم لحنا
 فعددتنا الحسن طرا فهو فرد وهو أننا
 أين حسن كان يجلوه النهار هل لبسته ؟
 هل ورثت الصبح والصبح منار أم قتلته ؟
 تهادى وجم قلبي في خطاك لست تدري
 لست تدري أى نار إذ أراك ضمن صدرى
 ضاحكا يفتر نور البشر عنكا كيف تعلم
 أن قلبا دون قيد الرمح منك قد تحطم ؟ (١)

وهذه المحاولة لاتعدو أن تكون إضافة لقيد جديد ، لاتخفنا من القيود
 القديمة ، لأنها أضافت لازمة جديدة ، هي تلك القافية الداخلية في البيت ،
 وكثير من أبيات الشعر القديم قد صنع فيها أصحابها هذه القافية الداخلية ،
 ودرس البلاغيون هذه الظاهرة تحت عنوان التقسيم .

والمقصود تقسيم البيت إلى وحدات ثلاث ، أو أربع ، كل منها تنتهى بنفس
 القافية التى ينتهى بها البيت ، وقد تحدث مخالفة فتتفق قوافى الوحدات الثلاث
 الأولى ، وتختلف عن قافية البيت الأصلية (٢) .

— ونظم العقاد المقطوعات التى تتكون من ثلاثة أبيات متحدة القافية ، ثم
 ينوع القافية في كل مقطوعة ، كقوله في قصيدة في محراب المطران :

يوم تالفتى واستضاء يوم تعطر بالشاء
 يوم أطل على الحمى والفضل مرفوع اللواء
 هذا وفاء العارفي — من لشاعر عرف الوفاء

(١) ديوان العقاد ص ١٤٦ ، ١٤٧ .

(٢) الشعر العربى المعاصر ص ٥٧ .

مطران محراب القر يض خليل ناديه الحميم
قدس يزين وقاره أنس يهش له النديم
خلقان لم يتجمعا إلا الذي فضل عميم (١)

— واستخدم العقاد الموشح ، كما فعل في موشح « سباق الشياطين » ، وقد سار فيه على نظام موشحة ابن سهل التي يقول فيها :

هل درى ظبي الحمى أن قد حمى قلب صب حله عن مكس
فهو في حر وخفق مثلما لعبت ريح الصبا بالقبس (٢)
يقول العقاد :

يا شياطين الدجى حى هلا وتغنى الآن بالفعل الذميم
أيكم في الناس أعلى منزلا فله عندي مقاليد الجحيم
رن في الندوة صوت الكبرياء رائع الصيحة مرهوب الصدى
قال إني أنا داء الأعلياء أنا داء لهم فيه الردى
ماليء بالغيظ قلب الضعفاء تارك النابه فيهم أو حدا
رب خير بت أجريه على منهج الفتنة والشر العميم
ووضيع رسمت أذروه إلى مطلع النجم كما يذرى الهشيم (٣)

فأتى بالقفل على روى الميم ، ثم أتى بالبيت على روى الدال ، كما التزم في الشطرين الأولين من القفل بروى اللام ، وكذلك فعل في موشح « حسبي » إذ يقول :

فاض عليك الصبا وروعته وغاص منك الوفاء والمحسرا
الورد يشفى بالعطر من نشقا

(١) حمسة دواوين للعقاد ص ٢٤٠ .

(٢) الأدب الأندلسي — دكتور أحمد ميكل ص ١٥٩ .

(٣) ديوان العقاد ص ٥٤ .

والماء يروى الغليل والحرقا
 والبدر يجلو بنوره الخدقا
 والحسن ما فضله وبهجته إذا اعتري بالهيام من نظرا (١)
 — وكذلك في موشحة « سر الدهر » ، إذ يقول :

قال لي الليل وقد نهته بسؤال ريع منه الوسن
 لو علمت السر ما أخفيته فاغنم النوم وصل ما يمكن
 قلت يا ليل فما هذا الكلام أو لاتطوى به السر المصونا ؟
 وعلام الصمت يارب الكلام أو ليس الصمت بالسر قمينا ؟
 ولم النوم ؟ أبرأ بالنيام أيها الجبار أم تخشى العيوننا
 يوم الصبح فهذا وقته واسأل الأنوار غما تعلن (٢)

وخلاصة ما يقال في القافية المتنوعة لدى العقاد في ديوانه الكبير أنها لم تحتل
 فيه نسبة كبيرة ، لأنه كان يقوم عليها — على الرغم من كثرتها تمثل اتجاهها عنده
 — وهو متوجس نوعا ما من التوجس من ثورة دعاة القديم الذين لا يفتأون
 يهاجمونه في نواحي التجديد لديه ، كما يقول أحد النقاد (٣) .

وكان اتجاه العقاد إلى التجديد في القافية هو نفسه اتجاه زميله في جماعة
 الديوان المازني ، وشكري ، فقد نظم المازني على نظام الموشحات ، إذ يقول :
 لم يدع منها البلى إلا كما تترك التسعون من شدة الشباب
 وهي في سكونها كأنما

(١) المصدر السابق ص ١٧٧ .

(٢) المصدر السابق ص ٢٦١ .

(٣) شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث ص ٢٠٩ ، ٢١٠ .

فأرقتها روحها إلا ذمها
حكم الدهر بها فاحتكما
وكساها الحجر ثوبا مظلما ما أضل الطرف في هذا الإهاب^(١)

— ويقول بعنوان مناجاة نفس :

لا أنس منظرها وقد طلعت للعين بين خائل الورد
والماء يرقصه تدفقه
والبادر أشجبه تأرقه
والليل طفل شاب مفرقه
والغصن مياد وقد عبقت حلل النسيم بنفحة الرند
والمازن يجرى في هذا الموشح على نظام موشح قديم لابن زهر الحفيد ،
يقول فيه :

أيها الساقى إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم تسمع
ونديم همت في غرته
وشربت الراح من راحته
كلما استيقظ من سكرته
جذب الزق إليه واتكا وسقاني أربعا في أربع
كما جرى العقاد في موشح^١ حسبى الذى سبق ذكره على نظام موشح ابن
زهر هذا^(٢) .

— كما نوع المازن القافية على هذه الصورة في قوله :

خيم الهم على صدر المشوق
يا صديقى

(١) ابراهيم عبد القادر المازن ص ٢٩ .

(٢) الأدب الأدبى دكتور أحمد مكي ص ١٦٥ .

وبدت في لجة الليل النجوم
ومضى يركض مقررور النسيم
وثنى الزهر على النور الغطاء
عم مساء
هات لي ماذا ألهات الدواة
الدواة
أو لم يغف مع الليل الصدى ؟
فليكن لي سمرا تحت الدجى
نتداعى في حواشيه سواء
عم مساء (١)

فقد سار في هذه القصيدة على نظام المقطوعات ، وجعل كل مقطوعة
مكونة من ستة أشطر مع تغيير القافية بعد كل شطرين ، وجعل الشطرين
الثاني ، والسادس مكونين من تفعيلات واحدة .

— كما نظم المازني على نظام الرباعيات إذ يقول بعنوان ثورة النفس :

أبيت كأن القلب كهف مهدم برأس منيف فيه للريح ملعب
أو أنى في بحر الخواث صخرة تناطحها الأمواج وهى تقلب
إذا اغتمضت عيناي فالقلب ساهر يظل طوال الليل يوعى ويرصد
وما إن تنام العين لكن إخالها تدبر بقلبي نظرة حين أرقد
سأقضى حياتي ثائر النفس هائجا ومن أين لي عن ذاك المعدي مذهب
على قدر إحساس الرجال شقاؤهم وللسعد جو بالبلادة مشرب (٢)

فقد أتى يروى الباء ، ثم الدال ، ثم الباء في كل رباعية من رباعية .

★ ★ ★

(١) إبراهيم عبد القادر المازني ص ٣٥ .

(٢) التجديد في أدب المشرق الحديث ص ٥٢ .

— وقد نظم عبد الرحمن شكرى الشعر المرسل ، يقول فى قصيدته نابليون والساحر المصرى. التى نشرها عام ثلاثة عشر وتسعمائة وألف ، وهى من الكامل :

ولسوف تبلغ بالسيوف مبالغا تدع الممالك فى يديك يارقا
لكن سيعقبك الزمان وصرفه زما يكون به الطليق أسيرا
فى صخرة صماء فوق جزيرة فى البحر يضربها العباب الأعظم
فاستل نابليون سيفا ماضيا لما رأى العواد ساء فعالة
لكنه ضرب الهواء بسيفه حيث اختفى المتبىء السحار
فأعاد فى الغمد الحسام تخوفا ومضى إلى أصحابه يتعجب^(١)

. ومع الإحساس بوطأة الروى المتكرر فى نهاية أبيات القصيدة نجده ينظم الشعر المرسل ، وقصيدته الطويلة كلمات العواطف ، المنشورة فى ديوانه الأول خير مثال على محاولة كسر الإطار الموسيقى التقليدى للقصيدة العربية ، يقول فيها :

خليلى والإخاء إلى جفاء إذا لم يغذه الشوق الصحيح
يقولون الصحاب ثمار صدق وقد نبلو المرارة فى الثمار
شكوت إني الزمان بنى إخائى فجاء بك الزمان كما أريد^(٢)

وكان لشكرى الفضل فى أن يكون أول من يثور على القافية ، ويرى فيها عائقا عن الوحدة العضوية للقصيدة ، فأدخل الشعر المرسل ، وبذلك أسهم فى وضع أساس القصيدة العربية الجديدة^(٣).

(١) العروض الجديد أوزان الشعر الحر وقوافيه ص ٧ .

(٢) الشعر العربى المعاصر ص ٥٩ .

(٣) الشعر العربى المعاصر ، نقلا عن مقدمة ديوان شكرى ص ٥٩ .

وأنا أرى : « أساس لم يبن عليه شيء جديد ، له قيمته ، ومكانته في فن الشعر وإمما وقف هذا النوع ، ولم ينتشر بين الشعراء كما كان مقدرا له ، أما شعراء الحديد فقد التفتوا إلى القافية على رغم ثورتهم عليها .

★ ★ ★

وكان لشعراء أبولو دور كبير في الثورة على القافية الموحدة ، فدعاهم الميل ، إلى التجديد إلى النظم على نظم كثيرة غير نظام القافية الموحدة ، فقد نظموا على نظام المزدوج ، مثل قول أبي شادى :

أتأتى شحى بدمع الطريد	ولو أنه في نياى العميد
فقلت : ومن أين يامن أهين ؟	فقال : أنا المال نجوى دين
ولكن صديقك لم يرض حكى	وحقرنى رغم درعى وسهمى
وإذ كاد يفرغ من بشه	ومن سخطه الجهم أو عبته
هنالك أقبل في أثره	ينوح ويحجر من كسره
عظيم العمامة في جبة	كان هي مدت على دبة
فقلت : ومن أنت يا ابن الكرام ؟	فقال : أنا الحسب المستظام (١)

— كما نظموا على غرار الرباعيات في عدة أشكل :

— فالشكل الأول يلتزم قافية تتغير بعد كل بيتين ، مثل قول أبي شادى :

أمانا أيها الحب	سلاما أيها الآسى
أتيت إليك مشتفيا	فارا من أذى الناس
أطلى يا حياة الروح	ح في عيني تحينى
شراى منك أضواء	وقوى أن نناجينى (٢)

(١) موسيقى الشعر عند شعراء أبولو من ١١٥ ، ١١٦ ، ديوان الشفق لأكى ص ٨٠٧

(٢) الأدب المعرف المعاصر في مصر ص ١٥١

— والشكل الثاني يتخذ الشاعر قافية للصدر ، وأخرى للعجز ، وتكرر القافيتان بعد كل رباعية ، مثل قول ناجي :

قضيت العمر تذكر لي وأذكر في الهوى جرحك
فقم نسخر من الأمل ومن أعماقنا نضحك
هي الدنيا كما كانت وماذا ينفع الوعظ
وما عبت ولا خانت ولكن خانتك الحظ

— والشكل الثالث يتخذ الشاعر قافية للأشطر الثلاثة الأولى ، وتختلف قافية الشطر الرابع معها ليتحد مع قافية الشطر الرابع من كل رباعية ، مثل قول ناجي :

عدنا وعدت وعادت إن الحظوظ أرادت
وبالعجائب جاءت وما بذاك غريبة
إن الغريب التائي فإن فيه شقائي
وإن أردت دوائى داوى الهوى وهيه

— والشكل الرابع يتخذ الشاعر قافية واحدة لكل رباعية ، وتختلف هذه القافية مع كل رباعية من القصيدة ، مثل قول ناجي :

لا فكر لي عشت على فكرتك أقبس ما أقبس من غوتك
ودمعتي تفتت من عبرتك فانظر بمرآتي إلى صورتك
كم طرت بي واجتزت سور الضباب والضوء ملء القلب ملء الرحاب
وعدت بي للأرض أرض السراب والليل جهم كجناح الغراب^(١)

— ونظموا أيضا على نظام المقطوعات ، وتكون ثلاثية مثل قول ناجي :

يا جريحاً أسلم الجرح حيباً نكاه

(١) الطائر الجريح من ١٥٧ ، ١٥٩ ، ١٥٨ ، ١٦٠

هو لا ييكى إذا الناعى بهذا نبأه
أيها الجبار هل تصرع من أجل امرأة (١)

— وقد تكون المقطوعة مكونة من أربعة أبيات مثل قوله ناجى :

ضحكة ساخرة هازلة	وخيال تافه هذى ألياه
هذه الأكذوبة الكبرى التى	خدع الناس بها وأسفاه
ذل فيها المال والجاه إلى	أن غدا أحقرها مال وجاه
نحمد الله على أنسابها	لم نصن من ذلة إلا الجباه
عيا أهرب من نفسى ومن	ذلك الساكن روى والبدن
من لقلب مستطار اللب من	كلما عاوده التذكار جن
أينا أمضى لحولى ذكر	وحبيب ومكان وزمسن
وربيع دائم الخضرة فى	روضة الحسن وطير وفن (٢)

— وقد تكون المقطوعة المتحدة القافية مكونة من ستة أبيات كقول أبى شادى فى قصيدة الجنة الأرضية :

جنة تملأ الأنوثة معنا	يا فيللو النعيم ذاك المعنى
سكنت فى الجمال والناس صرعا	ما وعادت لهم ثوابا ولنا
من نظيم عن الماذج حال	كمعين غمر يشوق العينا
وثياب نقية من بياض	وكأن الضياء فيها استكنا
وجسوم رشيقة فى جنان	كالأماني إذا تحرن
جنة كلها عجيب ولكن	كل ما أبدعته عنا

ثم تتغير القافية بعد ذلك فى المقطوعات الأخرى ، وكانت المقطوعة السابقة قد اختتمت بقوله :

(١) ليال القاهرة ص ٦٣ .

(٢) الطائر الحزين ص ٦١ ، ٦٢ .

كل نجم مهجة تنهو وعين لا تنام
وشعاع البدر معشوق به جن الغمام
ياحيبي كل عيش ماخلا الحب حرام
وحرام يا حيبي

يا حيبي غنت الفرحة في كل مكان
فهنا البلبل يشدو وهناك العاشقان
غير أني أشتكى الوحشة في ظل التداني
إنما روحك في الكون وروحي توأمان
لاتدعني أقطع الأيام وحدي وأغاني

فحرام ياحيبي (١)

— ودعاهم الميل إلى التجديد إلى النظم على نظام الموشح ، فعل ذلك
أبوشادي في قصيدته نغمة من الشعر إذ يقول :

دلال الفواني لقلبي أسر ووجدى وذلى دفين الأثر
فكيف الرجاء ؟
وفيم الشفاء ؟
ومالي دواء
وأين المفر ؟

عيون سبتى ولحظ سحر وحسن دعائي لقتل ومر
فهذا الكمي
وذاك القوي
ود معي السخي
ولامن شكر (٢)

(١) ديوان علي محمود طه ص ٥٠٧ .

(٢) جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث ص ٢٠٥

فاستخدم في القفل الرء روبا ، ثم استخدم في الأبيات الهمة ثم اليا .
— وقد يتحرر شعراء مدرسة أبولو من القافية تحررا كاملا فيما سموه بالشعر-
المرسل ، يقول أبوشادى في قصيدته ممنون الفيلسوف :

شاء ممنون أن يكون حكيما بل إماما وفيلسوبا عظيما
وقليل هم الذين تخلوا دائما عن مثل هذا الخيال
قال ممنون ليس لى حين أرجو فى جلال أن أصبح الفيلسوبا
وكذلك يقول فى قصيدته مملكة إبليس :

جلست ألعن إبليسا ، وما اقترفت يده من خلق دتياه للإساءات
فى مجلس ذى غطارييف لهم سير محمودة الذكر من بر ومن أدب
وكلهم سبحوا بالله واتمسوا معونة الله للإصلاح فى الناس ^(١) .

— على أن تجربة الشعر المرسل هذه لم تتطور إلى أبعد من هذا ، بل ليس فى
وسعنا أن نعددها ظاهرة واسعة الانتشار ، فقد وقف بها أصحابها عند هذا الحد
ولم يمارسوها إلا فى عدد محدود جدا من قصائدهم ، بل لعلهم سرعان ما كانوا
يعدلون عنها عائدين إلى الصورة التقليدية للقصيدة ^(٢) .

— كما نظم شعراء أبولو على غرار الشعر الحر الذى لا يلتزم بالقافية ، مثل
قصيدة الفنان لأبى شادى ، يقول فيها :

لكن وأنت سخي بفنك المتعالى
وأنت ترسم ما فى الكون من عجب ، وما تحجب خلف الشكل من ألق
وأنت تنتج آيات من الفكر
وأنت تسعف دنيا فى تعثرها مالم تستطع حسن تعبير لأذهان

(١) جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث ص ٢٠٥ . ٥٢١ .

(٢) الشعر العربى المعاصر ص ٦٠ ، ٥٩ .

وأنت تشرح روح الحسن للناس
وأنت تعطى كريما إشعاع هذا الذكاء
وأنت تنقذ خلقا من أسر دنيا الغرور
ماذا أفادك هذا سوى الخصاصة ؟

قل لي

فأطرق الفنان

وقال في غير شك : بلغت مجده الألوهة (١) .

— وأنا أرى أن هذا اللون ليس بشعر حتى نعد ما يحدث فيه تجديدا .

والحق أن كل محاولات التجديد التي تمت في الإطار الموسيقي القصيدة على
أيدي هاتين المدرستين — الديوان وأبولو — إنما كانت تستلهم تلك المحاولات
التي قام بها حشد من الشعراء القدامى أنفسهم .

★ ★ ★

أما شعراء المهجر فقد قال أحد روادهم ، فلا الأوزان ولا القوافي من
ضرورة الشعر (٢) ، ومن ثم فقد حاولوا كسر رتبة القافية ، وتأثروا في هذا
الميدان بالوشاحين في الأندلس ، كما تأثروا ببعض الشعراء القدامى الذين نظموا
المسمطات وغيرها من الأشكال التي خرجت على نظام القافية الواحدة في
القصيدة ، كما تأثروا بالشعر الغربي الذي اطلعوا عليه .

لذا ساروا في ميدان التجديد في القافية أشواطاً بعيدة ، فاتجهوا إلى تنوع
القافية ، وكان هذا التنوع بعد كل مقطوعة ، وقد تزيد أبيات المقطوعة إلى
خمسة أبيات ، مثل قول زكي قنصل في قصيدته على ضريح سعاد :

أسعاد قد ضحكك الصباح على الروابي والوهاد

قومي نغن مع الطيور ونعد من واد لواد

(١) المصدر السابق ص ٢٠١ ، ٢٠٢ .

(٢) الشعر العربي المعاصر ص ٦٠ .

(٣) العربال ص ١٠١ .

كذب الدعى وضاع دمع النائحين على سعاد
ماغبت عن عيني فكيف أغوص في ثوب الحداد
إني تحديث الردى وحملت شخصك في فؤادي

وقد تتكون كل مقطوعة من أربعة أبيات ، مثل قول نسب عريضة في
قصيدته رباعيات :

كم دوحة لايبين منها	إلا قليل من الكثير
فروها والسفصون جزء	بدا ولكن ه حقيير
وتحت سطح الثرى أصول	محبوبة حجمها وفير
فيها حياة الفصون لكن	لدى السورى شأنها صغير

وقد تتكون المقطوعة من ثلاثة أبيات بقافية ، ويتين بقافية أخرى ، مثل
قول جبران في حرقه الشيوخ بروى اللام :

يا زمان الحب قد ولّى الشباب	وتوارى العمر كالظل الخليل
واضحى الماضى كسطر في كتاب	حطه الدهر على الطرس البليل
وغدت أيامنا قيد العذاب	في وجود بالمسرات بئيل

ثم يقول بروى الحاء

فالىذى نعيشه بأناقمى	والذى نطلبه مل رراح
والذى حزناء بالأمس مضى	مثل حلم بين ليل وصباح

وقد تتكون المقطوعة من بيتين على قافية ، وثلاثة على قافية أخرى مثل قول
إيليا أنى ماضى بروى الميم :

أعلى عيني من الدمع غشاء	أم على الشمس حجاب من عمام
غاض نور الطرف أم غارت ذكاء	لست أدري غير أنى في ظلام

ثم يقول بروى الفاء

مانفس لانبالى الطربا	أين ذاك الزهو أين الكلف
----------------------	-------------------------

عجبا ماذا دهاها عجبا فهي لاتشكو ولا تستحلف
ليتها ما عرفت ذلك العسا فالسعيد العيش من لا يعرف^(١)
وقد تكون المقطوعة من بيتين مثل قول نسيب عريضة في قصيدته بيان
بروى الضاد :

بيان أن تصفى للنصح أو تغضى
يانفس فالآتبي مثل الذى يمضى
ثم يقول بروى النون

العيش إذ يشفى كالعيش إذ يضضى
إن الذى يحى بعض الذى يفنى

وقد نظم شعراء المهجر على نظام الموشحات الأندلسية لأنهم تأثروا بها أشد
التأثر ، وحاولوا محاكاتها ، والسير على نهجها ، مثل قول جبران :

يانفس لولا مطمعى بالخلد ما كنت أعى
لحنا تغنيه الدهور قسرا فيغدو ظاهرى
بل كنت أنهى حاضرى سرا تواريه القبور

يانفس ما العيش سوى ليل إذا جن انتهى
بالفجر والفجر يدوم

وفي ظمأ قلبي دليل على وجود السليل

في حبرة الموت الرحمة^(٢)

وهو نظام يقوم على مقطوعات مكونة من أجزاء ثلاثية ، الجزءان الأولان
منها بقافية متحدة أحيانا ، والجزء الثالث يتفق مع نظيره من المقطوعة الثانية في
القافية ، ويتفق الجزء الثالث من المقطوعة الثالثة مع نظيره في المقطوعة الرابعة ،

(١) شعراء الرابطة القلبية ص ٢٥٨ ، ٢٥٩

(٢) المجموعة الكاملة مؤلفات جبران خليل جبران ص ٢٠٨

وكذلك في المقطوعين الخامسة والسادسة حيث يتفق الجزء الثالث في كل
منهما مع نظيره في القافية إذ يقول :

يانفس إن قال الجـهـول الروح كالجسم تنزول
وعايزول لايعود
قولى له إن الـورود تمضى ولكنك الـذود
تبقى وذاكته الخلود^(١)

وقد نظم شعراء المهجر على نظام الأرجوزة ، وراودوا اتحاد قافية المصاريع في
أكثر من بيت كما في مقطوعة الناسكة لإيليا أنى ماضى :
أبصرت في الحقل قبيل الغروب سنبلة في سفح ذاك الكتيب
جائية بطرقة السراس كأنها تسجد للشمس
وأنها تنلو صلاة السماء

كما نظم شعراء المهجر على طريقة الرباعيات بعدة أشكال :
— فالشكل الأول تتحد قافية الرباعيات في العجز فقط ، كقول نعيمة :

إذا ساء لك يوم	تجمعت بالغموم
أشبهت نفسي	تجلس في الخيم
والأرض حولك	توشح بالثلوج
أغمض جفونك	تحت الثلوج مروج ^(٢)

ونلاحظ هنا اتحاد قافية الشطر الأول من كل رباعية مع نظيره من الرباعية
الأخرى وكذلك يكرر الشطر الثالث بعينه في كل رباعية .

والشكل الثاني من أشكال الرباعية عند شعراء المهجر هو اتحاد الأشطر
الثلاثة الأولى من القافية ، واحتلاف الشطر الرابع معها ليتحد مع نظيره في
الرباعيات الأخرى مثل قول نعيمة :

(١) أدب المهجر ص ٢٥٢ ، ٢٥١

(٢) همس الجفون ص ٩

واحرقني أواه
أشعله الإله
فهى التى تخينى
وهى التى تسقينى
لو كنت أدرى ماهى
أم شعله السردى
وهى التى تفنينى^(١)
من جهرها ندى

وقوله :

أخالقنى رحماكا
إن لم أكن صداكا
ربى ألا ترانى
ربى أما كفانى
بما بسرت يداكا
فصوت من أنا
أساق كالحملان
عمى والسوى^(٢)

والشكل الثالث من أشكال الرباعيات عند شعراء المهجر يتحد فيها الصدران فى القافية والعجزان فى قافية أخرى مثل قول نسيب عريضة :

أحن شوقا إلى ديار
أهبطت منه إلى قرار
رأيت فيها سنا الجمال
أمت به الروح فى اعتقال^(٣)

والشكل الرابع من أشكال الرباعيات عند شعراء المهجر يتحد فيه الشطر الأول مع الشطر الرابع فى القافية ، ويتحد الشطران الثانى والثالث فى قافية أخرى ، كقول شفيق المعلوف :

هل أنا إلا ذرة من ضياء
هل أنا إلا زفرة الله قد
صعدتها فوق قباب الجلد
فلم تزل لاهية فى الفضاء
نحن الفراشات بنسات الصباح

(١) همس الخفون ص ٥٢ وما بعدها

(٢) همس الخفون ص ٥٢ وما بعدها

(٣) التحديد فى شعر المهجر ص ١٩٣ ، ٢٠٣ ، ٢١٠

إن صعد الصباح أنفاسه
نراه قد مد لنا كاسه
فتمطى إليه متس الرياح

والشكل الخامس من أشكال الرباعيات عند شعراء المهجر ، تتحد فيها
الأشطر الأول ، والثاني والرابع في القافية ، ويختلف الشطر الثالث عنها في
القافية ، كقول ميخائيل نعيمة :

هو ذا قد أقبل أتراني أهلا أهلا بأصحابي
الناس تسير إلى القدا س ونحن نكر إلى الغاب
هائم أتراني قد سرحوا في الغاب يقودهم المرح
وبقيت أنا وحدي سكرًا نا يرقص في قلبى الفرح^(١)

وقد تكون الرباعيات عندهم مكونة من ثلاثة أشطر كاملة بقافية ، ثم شطر
مكون من تفعيلة واحدة يلتزمه في نهاية كل رباعية ، كقول نسيب عريضة :

لماذا وقفت بخوف وحيره أيا نفس عند الطريق الأخيره
ألا امش فإن الحياة قصيره ألا امش
مقر الإله بعيد فسيري لكى تدركى الله قبل النشور
فجدى ولا تسأل عن مصيرى بعير^(٢) شئى

وقد يتأثرون في رباعياتهم بشعراء الأندلس في موشحاتهم ، فتكون
الرباعيات عندهم في شكلين في قصيدة واحدة ، فتأتى الرباعية الأولى متحدة
القافية في الصدر ، ومتحدة القافية في العجز ، ثم تأتى الرباعية الثانية متحدة
القافية في الصدر والعجز مع جعل العجز تفعيلة واحدة ، كقول إلياس فرحات
متأثرا بنوشحات الأندلسية :

نازح أقعده وجد مقيم فى الحشا بين خمود واتقاد

(١) مس الجفون ص ٤٢

(٢) الأرواح الخائرة ص ٦٠

كلما افتر له البدن الوسيم	عضه الحزن بأنياب حداد
يذكر الربع القديم	فينـــــــلادى
أين جنات النعيم	منــــ بلادى
خصه المبدع بالحسن البديع	زاهيا بين الرواى والبطاح
ملقيا من نسج أبكار الربيع	فوق أكثاف السرى أبهى وشاح
حبذا راعى القطيع	فى المــــراح
منشدا لحن الهزيع	للصــــباح

وقد يتخذ شعراء المهجر قفلا لكل رباعية مكونا من كلمتين ، ويجعلونه لازمة لكل رباعية ، كما فعل نسيب عريضة فى قصيدته عودة الفارس ، إذ يقول :

سرفان المجال للسير واسع هبى القوس لاقتصاص الوقائع
فامتطى عزمه وراح يسارع والفتى فى الشباب جم المطامع
ليس يقنع

فقد أتى بأربعة أشطر متحدة القافية ، ثم أتى بلازمة تتحد مع نظيراتها فى المقطوعات الأخرى فى القافية .

وقد يتخذون قفلا لكل رباعية مكونا من شطرين ، ويجعلونه لازمة لكل رباعية ، كقول نذرة حداد :

إن رأيت الفقير يتز ضعفا سائلا من يمر عوننا وعظفا
ورأيت البخيل يجتاز خطفا لا يبالى وليس يسط كثفا
لاتذمى ميوله وشعوره
فيؤر بلا وجدان^(١)

(١) شعراء الرابطة القلمية ص ٢٦١
أوراق احريف ص ٥٢

وقد يتخذون قفلا لكل رباعية مكونا من بيتين ، كقول ميشال مغرى :
 قالت : فما نصنع حتى نلتقى إن كان ليس للقا من موضع
 قال : انظري عيني يانورهما ففيهما بحر طما من آدمعى
 قالت : ففيهما أقيم فتعيش أبدا
 لايشبع الخلود إلا من أجاج الجسدا

وقد يجعلون الرباعيات قفلا ، ويتخذون أبياتا أربعة بعد ذلك ، ويلتزمون
 هذا النهج حتى نهاية القصيدة ، كقول فرحات :

بين رياض، تنبت العافيه	في مسرح الشتاء الفسيح الحصيب
تحت سماء رجة صافيه	فوق بساط سندي قشيب
ترعى وتجتبر	أطلقت أغنامى
للفجر يفتبر	والزنبق النامى
من سهرة الأمس	والنرجس النعمان
خوفا من الشمس	قد أطبق، الأجفان

فقد اتخذ الرباعيات المكونة من أربعة أشطر ، يوحد القافية في الشطرين
 الأول والثالث ، كما يوحد القافية في الشطرين الثاني والرابع في كل رباعية ،
 وهذه الأشكال التي ارتبطت بالمرعبات قد تأثر فيها شعراء المهجر بالموشحات
 الأندلسية مع بعض التغيير .

ونرى كذلك روح الخيام ترفرف عليهم حين ينظمون رباعيات قريبة الشبه
 برباعياته ، كقول رشيد أيوب :

يانفس قد قل عندى زيت مصباحى
 قومي اشربى من كميت الراح وارتاحى
 دنيا تساوى بها النشوان والصاحى
 لاخير فى عيشها لولا أمانيها^(١)

(١) شعراء الرابطة القلمية ص ٢٦١

وتسير رباعياته هكذا ثلاثة أشطر على قافية متحدة ، وشطر رابع على قافية أخرى .

وقد يبدأون قصائدهم بقفل مكون من ثلاثة أشطر يتحد الشطران الثاني والثالث في القافية ، ثم يأتون بعد ذلك برباعيتين يتحد فيهما الصدران في كل رباعية في قافية والعجزان في قافية أخرى في كل رباعية أيضا ، تقليدا للموشحات الأندلسية من بعض الوجوه ، مثل قول نعيمة :

كحل اللهم عيني بشعاع من ضياءك
كى تراك

في جميع الخلق في دود القبور في نسور الجو في موج البحار
في صهاريج البراري في الزهور في الكلا في التبر في رمل القفار
في قروح البرص في وجه السليم في يد القاتل في نجع القتيل
في سرير العرس في نعش الفطيم في يد المحسن في كف البخیل

ونرى شعراء المهجر وقد نظموا على طريقة الخماسيات التي تتحد فيها القافية في الأشطر الخمسة ، كقول فرحات :

عشقت والعشق ضلال يهدى صغيرة رافقتها في المهدي
وعدها ولم أحل عن وعدي لكنها خالفت أخيرا عهدي
ولو وفيت حافظت حتى اللحد

وقد تكون الخماسية عندهم متحدة القافية في الأشطر الأول والثاني والخامس ، كما تتحد قافية الشطرين الثالث والرابع ، كقول نعيمة :

أقلبي احكم ولا ترهب فمالي فيك من مهرب
فأنت اليوم سلطاني وأنت اليوم رباني
أدرني كيفما ترغب^(١)

(١) ميس الخفون ص ٥٥

وقد تكون الخماسية متحدة القافية في الشطرين الثاني والرابع فقط مع اتحاد
الشطرين الخامس مع نظيره في كل خماسية كقول نعيمة :

يامرسل الأملحان من عوده سحرأ يبيع الصب حتى الجنون
إما رأيت الرأس منى المنسى والعين غابت خلف ستر الجفون
فلا تقل ذى حال وهان

لا لست بالوهان يا صاحبى فالقلب منى جامد كالجليد
لكننى مصغ لنفسى ففى نفسى أوتار وفيها نشيد
فاضرب ودعنى بين ألحان^(١)

وقد تكون الخماسية متحدة القافية في الشطرين الأول والثاني ، ويختلف
الشطرين الثالث عنهما في القافية ، ويتحد الشطران الرابع والخامس في قافية
أخرى ، كقول قازان :

كل شعر دين بغير حدود فإذا حد فهو دين العبيد
كل دين لله والله حب فإذا الحب ضاق بالمبغضينا
ليس حبا كلا ولا الدين دينا

وقد تكون الخماسية عندهم متحدة القافية في الأشرطة الأول والثاني
والخامس ، أما الشطران الثالث والرابع فلا يتفقان في القافية ، كقول نعيمة :

ورحت أجوب ما استرا من الدنيا وما ظهرا
وأبحث في غبار العي ش عن خرف وعن صدف
أراه بفكرتى دررا

ورحت أقيس أيامى وأعمالى وأحلامى
وما حولى ومن حولى وما تحتى وما فوقى
بأفكارى وأوهامى

وقد تكون الخماسية عند شعراء المهجر متحدة في الأشرطة الأول والثاني

(١) من الجفون ص ٣١

والثالث في قافية واحدة ، ويتحد الشطران الرابع والخامس في قافية أخرى مثل قول نسيب عريضة :

تلك نار القـسرى والجـياع السورى
من إليها سرى مأراه يعـود
بل سيفدو الوقود

وقد تسمي الخماسية عند شعراء المهجر على نظام الأرجوزة بانحداد مصاريع كل بيت في قافية ، ثم يزيدون شطرا لاكتمال الخماسية ، كقول أنى ماضى :
أبصرت في الحقل قبيل المغيب سنبله في سفح ذاك الكشيب
جائية مطرقة الرأس كأنها تنجد للشمس
وأنها تتلو صلاة المساء^(١)

وقد تتحد الخماسية في أشطرها الأول والثاني والثالث في قافية واحدة ، ويتحد الشطر الرابع مع نظيره في الخماسيات الأخرى ، وكذلك يتحد الشطر الخامس مع نظيره في المقطوعات الأخرى مع اختلاف الشطرين الرابع والخامس كل عن الآخر ، وعن بقية أشطر المقطوعة ، كقول ندره حداد :

ثلاثة من منزل واحد
أبناء شيخ والد ماجد
من سفح ذاك الجبل الخالد
مضوا ليسقوا بقعة زاهية
قد خصها الله بطيب الثمار

هذا إلى حمص مضى عاصيا
وذا إلى زحلته راضيا
وذا إلى الشام جرى شاديا
فازدهرت أعراسها الناهية
واخضرت الأشجار أبهى اخضرار

(١) شعراء الرابطة الخمسة ص ٢٦٠

ونظم شعراء المهجر السباعيات في أشكال ، أما الشكل الأول فيتحد فيه الشطران الأول والثالث في قافية واحدة ، ويتحد كذلك الشطران الثاني والرابع في قافية واحدة ، ويختلف الشطر الخامس عنها في القافية ، وكذلك يختلف الشطران السادس والسابع في القافية ليتحدا كل منهما مع نظيره في السباعيات الأخرى ، مثل قول رشيد أيوب :

دعته الأماني فخلى الربوع وسار وفي النفس شيء كثير
وفي الصدر بين حنايا الضلوع ليسل الأماني فؤاد كثير
فحث المطايا وخاض البحار ومرت ليال وكمرت سنون
ولم يرجع^(١)

والشكل الثاني من أشكال السباعيات عند شعراء المهجر ، أن يبنى الشاعر قصيدته على مقطوعات مكونة من سبعة أشطر ، تتحد القافية في الأشطر الأول والثاني ، والخامس ، والسابع ، وتتحد القافية في الأشطر الثالث ، والرابع ، والسادس ، كقول القروي :

يا أيها الإعصار كالفتن في الشرق ذات النار والدخن
ينقص في اللججيات مبتلعا ويطوف بالغايا مقتلعا
ما أنت إلا لهنة الزمن

إن كنت تمحو بعض ما طبعنا فانفض غبار الذل عن وطني^(٢)

أما الشكل الثالث من نظام السباعيات فتتحد الأشطر الثاني ، والرابع ، والسادس في القافية ، ويتحد الشطر السابع مع نظيره من السباعيات الأخرى ، مثل قول شكر الله الجر :

غدا ستعري بنان الخريف أفانين أشجارك الزاهره
وتنثر كف الشتاء هباء بقايا وريقاتك الناضره

(١) أغاني الدرويش ص ٦٣

(٢) ديوان القروي ص ١٩٩

وتحجب عنك ثغور النجوم غمام في أفق سائره
ويغشاك عند الصباح الضباب

ونظموا بعض أشعارهم على تسعة أشطر تتحد الأشطر : الأول والثالث ،
والخامس في قافية ، كما تتحد الأشطر : الثاني والرابع والسادس في قافية ،
ويتحد الشطران : السابع والثامن في قافية ، ويأتى الشطر التاسع قفلا أو
لازمة ، مثل قول فوزى المعلوم :

أخى والزمان ضنين بغير الغضا
أثرت بقلبي الحنين لعهد مضى
رتعنا به آمسين صروف القضا
ومازلت من بعده أنسوح على بعده
وأقرأ عليه السلام^(١)

وقد ينون قصائدهم على مقطوعات مكونة من تسعة أشطر ، يتحد البيتان
الأولان في قافية واحدة ، ويختلف البيت الثالث عنهما ليتحد مع نظيره في
المقطوعات الأخرى ، ويختلف البيت الرابع عن هذه القافية جميعها ، ليكون
تهيئة للشطر التاسع الذى تتحد قافيته مع نظيره في المقطوعات الأخرى ، وكأنه
يدلك يأتى في كل مقطوعة بأربع قواف ، كقول نعيمة في قصيدته « أخى » :

أخى من نحن ، لاوطن ولا أهل ولا جار
إذا غمنا ، إذا قمنا ودانا الخزي والعار
لقد خمت بنا الدنيا كما خمت بموتنا
فهات الرفس واتبعنى لنحفر خندقا آخر
نؤارى فيه أحيانا^(٢)

وقد يلتزم شعراء المهجر عشرة أشطر ، تتحد الأبيات الثلاثة الأولى :

(١) ديوان فوزى المعلوم ص ٩٨

(٢) مجموعة الرابطة القلمية ص ١٦

القافية ، ويختلف البيت الرابع عنها ، ويتحد الشطران الأخيران في القافية ،
كقول إيليا أنى ماضى :

فاصغى إلى صوت الجدا ول جاريات في السفوح
واستشقى الأزهار في ال جنات مادامت تفوح
ومتعشى بالشهب في ال أفلاك مادامت تلوح
من قبل أن يأتى زما ن كالضباب أو الدخان

لاتبصرين به الغدر
ولايلد لك الخير^(١)

وأحيانا نجد شعراء المهجر قد التزموا أحد عشر شطرا ، تتحد الأشر
الثانى ، والرابع ، والسادس ، والعاشر في القافية ، وتتحد الأشر الأول
والسابع والثامن والتاسع والحادى عشر في القافية ، مع ملاحظة أن الشطر
الحادى عشر ، هو نفسه الشطر الأول قد كرره الشاعر ويلتزم ذلك في كل
مقطوعة ، يقول نعيمة :

تناثرى تناثرى يابهجة النظر
يامرقص الشمس ويا أرجوحة القمر
ياأرغن الليل ويا قيثاره الحمر
يارمز فكر حائر ورسوم روح ثائر
ياذكر مجده غابر قد عافك السحر

تناثرى تناثرى

عودى إلى حضن الثرى زحى ددى العهد
وانسى جمالا قد ذوى ماكان لن يعود
كم أزهرت من قبلك وكم ذوت ورود
فلا تخافى ماجبرى ولاتلومى القدر

(١) الحداول ص ٣٣ ومابعدها

من قد أضاع جوهرا يلقاه فى اللحد
عودى إلى حضن الثرى^(١)

وقد يلتزم الشاعر المهجرى ستة أبيات يجعلها كالأشطر فى القافية ، إذ يتفق البيت الأول مع الثالث فى القافية ، كما يتفق الثانى مع الرابع فى القافية ، ويختلف البيتان الخامس والسادس فى القافية ، كقول نعيمة :

تعالى نعاطها	كلون التبر أو أسطع
ونسقى النرجس الواشى	بقايا الراح فى الكاس
فلا يعرف مانحن	ولا يصبر مانصنع
ولا ينقل عند الصب	ح نجوانا إلى الناس
تعالى نسرق اللذا	ت ماسعنا الدهر

ومادنا ومادامت لنا فى العيش آمال

وقد يجعل الشاعر المهجرى الأبيات كالأشطر إذ يوحد قافية البيتين الأول والثالث ، كما يوحد قافيتى البيتين الثانى والرابع ، كقول ميخائيل نعيمة :

تعالى نطلق الروحى	من من سجن الثقاليد
فهذى زهرة الوادى	تذيع العطر فى الوادى
وهذا الطير تياه	فخور بالأغارييد
فمن ذا عنف الزهر	ة أو من وبخ الشادى

وقد يتصرف الشاعر فى نظام القافية تصرفا خاصا به ، كما فعل جبران فى قصيدة المواكب حيث بناها على نظام المقطوعات ، ثم قسم كل مقطوعة إلى ثلاث مقطوعات ، المقطوعة الأولى تتكون من أربعة أبيات إلى سبعة ، ويلتزم فيها الشاعر قافية موحدة من أول القصيدة إلى نهايتها ، والمقطوعة الثانية تتكون من أربعة أبيات ، وتنوع فيها القافية والمقطوعة الثالثة تتكون من بيتين ، وتنوع فيها القافية أيضا ، يقول :

(١) همس الحفون ص ٤٤ ، ٤٥

والشر في الناس لا ينفى وإن قبروا	الخير في الناس مصنوع إذا جبروا
أصابع الدهر يوما ثم تسكر	وأكثر الناس آلات تحركها
ولا تقولن ذاك السيد الوقر	للاتقولن هذا عالم علم
صوت الرعاة ومن لم يمش يندثر	بأفضل الناس قطعان يسير بها
لا ولا فيها القطيع	ليس في الغاسات راع
لا يجاريه الريح	فالشئ يمشي ولكن
للذى يأى الخضوع	خلق الناس عيدا
سائرا سار الجميع	فإذا ما هب يوما
* * *	

فالغنا يرعى العقول	أعطى الناي وغن
من مجيد وذليل ^(١)	وأنين الناي أبقي

وفي المقطوعة الأخيرة نظم فيها عشر رباعيات متنوعة القافية وكذلك إلباس
فرحات حيث يقول :

أولى فراخ البلبل الغرد
هذا جناح أليك فاعتمدى
العش بين الغار والآس
لى مأمن من أعين الناس
قد رصعته السحاب بالماس
فالشمس تنشق
والورد يكنفه
والطير تعزفه
فوق الغصون فيسكت النهر
وتصيح مصغية لها الزهر
فتود لو تحتله الزهر

(١) المجموعة الكمية مؤلفات حبران ص ٢٥٣

برجا يثير كوامن الحسد
في الثور والسرطان والأسد

فقد اتبع نظاما خاصا حين التزم قافية موحدة في الشطرين الأولين ، وثانية
في الأسطر الثلاثة التالية ، وثالثة في الأسطر الثلاثة التالية ، ورابعة في الأسطر
الخمسة التالية .

وقد التزم هذا النظام الذى ابتكره ، فيقول :

هذى الرياض منابت الزهر
تلك البحار مصادر الدر
ذاك الفضاء نجومه تجرى
بالله يابتنى -

من أيها أنت
في أيها كنت

لا تمزقن لأبيك إن جهلا
نحلى البكاء وحالفى الجذلا
مائنت من هذا التراب ولا
تلك المياه وذلك الجلد

بل أنت من روحى ومن جسدى^(١)

فقد التزم بتغيير القافية عند كل ثلاثة أسطر ، ثم أتى في النهاية بشطرين
يوافقان في القافية الشطرين الأولين في القصيدة .

وقد تصرف شعراء المهجر في نظام القوافى تصرفا واسعا ، كقول ميشال
معلوف .

تمر الليالى كمر السحاب
وتمضى الأماني كومض البروق

(١) الربيع ص ١٨١

فحتام يغمر هذا الضباب
حواشي نفس فلا تبصر
وتبحث عنك فلا تعثر
تراها أضاعت إليك الطريق

فهو يأتي بالقافية إن تيسر له ذلك وإلا فهو يمضي بشعره لا يابيه لنظام القافية
في الشعر العمودي ، إذ وجدناه يأتي بالقافية المتحدة في الشطرين الأول
والثالث ، ثم يأتي بقافية أخرى في الشطرين الثاني والسادس ، كما يأتي بقافية
ثالثة في الشطرين الرابع والخامس . وكذلك فعل نعمة الحاج إذ يقول :

يا حمامات الحى هجتن لى
كامن الشوق ونيران الجوى
ذهب العمر وولى مسرعا
والصبا هيات لى أن يرجعا
أ يكون العمر إلا موجعا
بعد هذاك الزمان الطيب
زمن اللهو ولذات الهوى^(١)

نقد وحد القافية في الشطرين الثاني ، والسابع ، وأتى بقافية أخرى في
الشطرين الأول والسادس ، ثم أتى بقافية ثالثة في الأشر الثالث ، والرابع ،
والخامس .

وقد نرى نماذج أخرى من شعر المهجر لانكاد تلتزم منها معينا ، أو قافية
محددة ، كقول ميخائيل نعيمة في قصيدة من سفر الزمان :

روحي فكم شبت وشات سنين
من قبل أن بان حواشيك
واليوم كف الدهر تطويك

(١) التحديد في شعر المهجر دكتور محمد هدارة ص ١٨١ . ١٨٢

عنا. ومن يدري متى تشرين
روحي وخلينا
بالأرض لاهينا
نرعى أمانينا
في برج أوهام
مايين أيام وأعوام
تأتي وتمضي وهي سر دفين

فالتزم القافية في الأشطر الأول ، والرابع ، والعاشر ، ثم أتى بقافية أخرى في
الأشطر الثاني ، والثالث ، ثم أتى بقافية ثالثة في الأشطر الخامس ، والسادس ،
والسابع ، وبقافية رابعة في الأشطر الثامن والتاسع ، وكذلك فعل جبران في
قوله :

بالله يا قلبى اكتم هـواك
واخف الذى تشكوه عمين يـراك

تغنى

من باح بالأسرار

يشابه الأحمق

فالصمت والكتمان

أحرى بمن يعشق

بالله يا قلبى إذا أتاك
مستعلم يسأل عما دهـاك
فاكتم^(١)

فقد وحد القافية في القفل ، وجعله حمسة أشطر . ويكرر القفل بعد أربعة

(١) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران حبيب حراى ص ٦٠٢

الدائع والطرائف ص ٢١٠

أشطر ، وحملنا بيتي متحدى القافية ، وهكذا نلاعب بالقافية كما شاء ولم يلتزم قافية واحدة .

وهكذا رأينا شعراء المهجر لا يحملون القافية ، وإنما يتخذون ألوانا من التنوع فيها ، واتخاذ أطر متنوعة لإزالة رتابة القافية .

* * *

١ أما أصحاب الجديد فهم يعلنون ثورتهم على القافية في إصرار وعناد ، ويؤكدون أن ضررها على الشعر كبير ، فهي قيد ينقيد به الشاعر ، وقد يلجئه وجودها إلى ما لا يحب من المعاني ، والأفكار ، على أن تكرارها جالب — فيما يقولون — للملل والسآمة .

وأقول : إننا نقرأ قصائد رائعة في الشعر العربي ، ولانشرع معها إلا بالجمال ، والروعة ولانشرع معها بالملل والسآمة كما يقول أصحاب الجديد ، مع أنها ملتزمة وحدة القافية .

ويقول بعض أصحاب الجديد أيضا : إن وجود القافية يحدد حجم القصيدة العربية ، لأن وحدة القافية تجعل الشاعر يلتزم بكلمات تنتهي بالحرف المطلوب « الروي » ، ولا بد أن تنتهي ذخيره الشاعر من هذه الكلمات ، فلا يلبث بعد عدد من الأبيات أن يأتي بالكلمات القلقة ، في سبيل استكمال قافيته ، وأغرب ما وصفت به القافية من هؤلاء أنها حجر تلقمه القافية لكل بيت .

ويهاجمها بعضهم قائلا : إنها المأساة .. إنها الالفة الحمراء التي تصرخ بالشاعر قف ، حين يكون في ذروة اندفاعه ، وانسيابه ، فتقطع أنفاسه ، وتسكب الشلح على وقوده المشتعل ، وتضطره إلى بدء الشوط من جديد^(١) .

ويرد أحد النقاد^(٢) على القول بأن القافية أدت إلى قصر القصيدة ، بأنها حجة ضعيفة ، - لأن اللغة العربية واسعة جدا ، وتساعد بنيتها على كثرة

(١) الشعر بين الجمود والتطور ص ٧٧

(٢) هو الدكتور عبد الله الطيب

القوافي ، والكلمات المتشابهة الأواخر كثيرة جدا في المعجم العربي ، مما يجعل امر السجع والقافية سهلا للغاية^(١) .

ويرد ناقد آخر^(٢) بقوله : هناك المقصورات ذات الألف اللينة التي تجعل الشاعر لا تنفذ ذخيرته من الكلمات مهما طالت قصيدته .

وقد صلحت المقصورة لنظم شتى أغراض القول على مر العصور ، ونظم على طرازها محدثون وقدامى ، وأتوا فيها ببدايات الكلام .

وهناك إمكان تكرار الكلمة الواحدة أكثر من مرة بعد سبعة آيات ، وهو تكرار مباح ، لا يفض من شأن الشاعر ، ولا يضع من مكان قصيدته ، وهو تكرار أتى في شعر الكثير من الشعراء ، فلم يعيهم به أحد .

هذا ولو أن القصيدة العربية في غالب أمرها لا تطول حتى ترهق الشاعر بكلمات قافيتها ، فهي تكون في المتوسط في حوالى ثلاثين ، أو أربعين بيتا ، وما أحسب أن ثلاثين ، أو أربعين كلمة متتالية بحرف معين مما يرهق إنسانا يتصدى لنظم الشعر .

وفي الشعر الحديث قصيدة من روائعه ، بلغت قريبا من سبعمائة بيت سوى على قافية واحدة ، وهي لرجل لم يشتهر بالشعر ، هو عبد العزيز فهمي ، وقد بدأها بقوله :

يا حادى العمر أبعدت المدى فمتى تلقى عصاك وتعفينى من الكبد

ولاجدال في أن طول القصيدة على هذا النحو أمر شاذ ، ونادر ، ولكنه دليل إمكان ، وآية قدرة ، يظهر معها عجز العاجزين .

وكذلك قصيدته من وحي الاسكندرية لأمادى الفخيل ، التي بلغت مائتى بيت ، على روى واحد ، ولم تكرر فيها كلمة واحدة مرتين .

(١) المرشد إلى مهم أشعار العرب وصناعتها ص ٧

(٢) هو الأستاذ العوضى الوكيل

ثم إننا نجد في القديم شعراء نظموا أشعارهم ، وقصائدهم الطوال ، على قواف
تقل كلماتها في اللغة ، بطبيعتها ، كالثناء ، والجيم .

وقد نظم ابن الرومي مراثية على روى الجيم فتكاد تبلغ تسعين بيتا ،
لا تجد — من بينها بيتا واحدا ذا قافية قلقة ، أو روى ناب في موضعه ، وأولها :
أمامك فانظر أى نهيك تنهج طريقان شتى مستقيم وأعوج

ولانستطيع إذا قرأنا قصائد الأفذاذ من شعراء العرب ، من مطولات ما قالوا
إلا أن نقرر أن النسق الفكري ، والخيالي ، كل منها يطرد ، اطرادا جميلا ،
أخذنا بمشاعر القارىء ، والسامع ، فلا يزاحم بيت بيتا في معناه ، أو صورته .

أفتقول — بعد هذا — إن ابن الرومي مثلا في قصائده الطوال كان محدود
الأفكار ، أو إن القافية حرمة — بثقل قيدها — من تسجيل فكرة ، كانت
تراوده ، وصرف نفسه عنها بسبب القافية ؟

على أننا بعد ذلك لانرى محلا للقول بغول القافية بعد أن رأينا شعراء
مدرسة الديوان ، وغيرهم ينظمون القصيدة على عدة قواف ، تتغير مع كل
مقطع ، فلا يكاد يكون للقافية أثر ، أى أثر في الحد من حرية الشاعر^(١) .

★ ★ ★

وقد راح الشعراء في العصر الحديث يبنذون القافية غير مباليين ، ومن ذلك
ما يقوله حسن توفيق تحت عنوان أحب أن أقول لا ، وإن كان بعض النقاد
لا يرون هذا شعرا ولا يرون منشئه شاعرا :

أرفض أن أعيش في عالمكم مهرجا
يضحك من منظره ذوو النفوذ والرتب
أقول لا .. تخرجنا
في بادئ الأمر وبعده أوضح السبب
أحب أن أقول لا

(١) الشعر بين الجمود والتطور ص ٧٨ — ٨١

في وجه من يشن وقته من الذهب
فيرفض الجدل ينفض الغضب
في وجه من يقول لا^(١)

وقد سار فيه على نظام السطر منع توحيد القافية أحيانا ، واختلافها أحيانا .
وتقول الشاعرة فدوى طوقان في قصيدة لحظة

منيتي صمتا مددوا
لا تقبل لي كان أو سوف يكون
لا تحدثني عن الأمس ولا تذهب لغد
لم يعد للزمن الحدود عندي أي معنى
قد تلاشي الأمس أصلاء وظلا
والغد المجهول يمتد بعيدا ليس يجلي
ربما كان سوى مارسمت
يد أحلامي وأحلامك فيه
ربما كان سوى مانشتهيه

ويقول كمال نشأت بعنوان نامت نهاد :

نامت نهاد
فالبيت صمت واتاد
خطواتنا وقع صموت
لايستبين
وحديثنا ثمس خفوت
فعلى الوساد
أمل وأحلامي البعاد

(١) فضايا النقد الأدبي الحديث — دكتور محمد السعدى فرمرد ص ١٣٣ ، ١٣٤

ويقول الشاعر محمد ابراهيم أبو سنة بعنوان طفلة القمر :

أما رأيتم العذراء طفلة القمر
رأيتمها تجرّها متابك الخيول في حظيرة الملائكة
وشعرها مذبذبة في كف زوجة السلطان
غسلتم اليدين في دماؤها
صليتم من أجل أن تموت
لأنها تكلف الكثير
ومهرها هو الدماء
وصرخة الإباء :

ويقول محمود حسن اسماعيل في قصيدته فقراء :

فقراء
لا والله
بل نحن الذين شذا الإله يذوق فوق ترابهم
يسقيهم لعب الحياة جدا ولا
خضرا تغرد كأسها لربابهم

ويقول فاروق شوشة في قصيدته دعوة إلى النسيان :

أتينا بآبائكم يا أهلنا الأحباب جناتكم
فهل في أرضكم عن حلمنا التجوء أخبار ؟
طرقنا لم نجد ضوءا ولا صوتا ولا نائمة
وحين تمشرج الصبر الطويل وغاضت البسمة
تقلص في جوارحنا هوى مضمّن وتذكّار
وفاضت في محاجرنا رؤى لهُفى وأسرار
كتمناها وراء الصمت خوف الصمت يفضحها
وخوف تلفت العينين في أحداقنا الجهمية

سرجع لا دليل يؤنس السارى ولا نجمة
وقبض الريح والأحزان ماملكت ضمائرنا^(١)

ويقول الشاعر فوزى العتيل فى قصيدته « عندما أيقظنى الشعر »

وفى الليل حين يطول السهر
على العاشقين
وكنا صفارا نحب السمر
فتورق من حولنا الكائنات
وتفرق أعيننا فى النجوم
فيا نجمة لم أضم يدي على لمعة الماس من نورها
ويا قمرا جاز أفق سمانى
وغاب وأضواؤه فى ذمى
ويا عمر طفل بلا أغنيات
ويا وردة نثرها القبل
ويا قصة لم تكن فى كتاب سوى ذكريات
لأوجاعنا فى ليالى الشتاء
فيا موجة فى بحار الضياء
متى يزحف البحر ، كى نلتقى^(٢)

كما خرج بعض شعراء الغريبة على القافية من ناحية أخرى ، وهى وقوف
معنى البيت عندها ، واستقلالة عن بقية القصيدة ، وكان الأقدمون يرون فى
هذه الخروج عيبا كبيرا يسمى التضمين ، ولكن أبا العتاهية لم يبال كثير
بقواعدهم ، وخرج عليها فى قصيدته التى يقول فيها :

يا ذا الذى فى الحب يلحى أما والله لو كلفت منه كما
كلفت من حب زخيم لما لمت على الحب فذرني وما

(١) دراسات نقدية .. مصطفى السحرى ص ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٥٤ ، ٢١٢

(٢) مجلة الشعر .. العدد العاشر - أكتوبر ١٩٦٤ - ص ٣٨

ألقى فإني لست أدري بما وليت إلا أنسى بينما
أنا بباب القصر في بعض ما أطوف في قصرهم إذ رمى
قلبي غزال بهام فما أخطأ بها قلبي ولكنما
سهماه عيان له كلما أراد قتلى بهما سلما^(١)

ومن أمثلة ذلك في العصر الحديث قول عبد الوهاب البياتي :

الجنة الغريقة الحمراء
تخضر في اللهب والدماء
تحرك الأنهار للبحار
تعلمت قراءة الأسرار
الليل والنهار
كتابها طائر الزمان
رسولها اللهفان^(٢)

ومهما يكن من أمر التجديد في القافية فسوف يظل الشعر ذو القافية المتحدة راسخ الجذور سامق الأغصان ، وسوف يظل التجديد محدودا ومبنيا على أساس التسهيل في فن الشعر ، ذلك التسهيل الذي يبقى على معالم قواعد الشعر ، وقوانينه ولا يمحطها ، حتى لا يخرج من دائرة الشعر .

وأخيرا أقول كما قال العقاد : ومن تجاربنا في تاريخ الشعر العربي يتبين لنا أن قواعد النظم عندنا مواتية للشاعر في كل تصرف يلجئه إليه تطور المعاني ، والتعبيرات في مختلف البيئات ، والأزمنة^(٣) .

(١) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ص ٥٨٢

(٢) النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ص ٧٨

(٣) اللغة الشاعرة ص ١٥٤

لذا فلا ينبغي أبداً أن نهدم هذه القواعد ، طالما أنها مواتية للشاعر الذي يستحق أن يكون شاعراً ، أما من حرم هذه الموهبة ، وأراد أن يجول في غير ميدانه بمحاولة إفساد القواعد ، وتحطيم القوانين فلن تواتيه قواعد الشعر .
ومع ذلك فإننا نتسامح في إجراء بعض التنويع ، والتطوير للموسيقى الشعرية ، ولكننا لا نسمح أبداً بإفسادها .

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية

٩٤/١٩٠٤

I.S.B.N.

977-273-048-0

ملاحم التجديد فى موسيقى الشعر العربى

ملاح التجديد فى موسيقى الشعر العربى

★ د. عبد الهادى عبد الله عطية

أولا : التجديد فى الوزن

يرى الدكتور طه حسين أن من أصولنا التقليدية فى الأدب عمود الشعر ، هذا الذى لم يستطع القدماء تجديده ، ولكنهم حرصوا عليه أشد الحرص ؛ وهذا الذى لم يستطع أحد من شعرائنا أن ينحرف عنه فى حقيقة الأمر مهما قيل فى مسلم ، ودعبل وأبى تمام ، والمتنبى ، وغيرهم من أصحاب التكلف ، والتصنع ، والبديع ، فهؤلاء وأمثالهم قد هموا أن يجددوا ، وجددوا بالفعل فى كثير من الأشياء ، ولكنهم احتفظوا دائما بالأوزان القديمة ، فلما جددوا لم يبتكروا إلا أوزانا يمكن أن ترد إلى الأوزان القديمة على نحو من الأنحاء .

وقد حاول الموشحون فى الغرب أن يخطموا الإطار القديم الذى كان يحيط بالقصيدة ، فيزاوحوها بين أوزان وأوزان ، ويخالفوا بين قواف وقواف ، ولكن منهم لم يستطع أن يعمر طويلا ، ففنى فى الزجل ، وأصبح لونا من ألوان الأدب العامى الذى نبتله مخطئين ، أو مصيبين .

فهناك أصول تقليدية فى أدبنا العربى ، وقد استطاعت هذه الأصول أن تغلب الحوادث ، والخطوب ، وألوان التطور ، والانقلاب ، وتسيطر على شعر المعاصرين فى الأقطار العربية كلها ، وقد يحاول الشعراء هنا أو هناك شيئا من التجديد فلا ينجحون نجاحا صحيحا إلا إذا استبقوا هذه الأصول التقليدية ، ولم يبعدوا عنها الا بمقدار^(١) .

★ مدرس الأدب والفن — كلية التربية — جامعة الإسكندرية دمهور

ويرى الأستاذ محمد مصطفى أن كل ما خرج على أوزان الشعر ليس بشعر عربى وإنما هو من عمل المولدين الذين رأوا أن حصر الأوزان يضيق عليهم مجال القول وهم يريدون أن يجرى كلامهم على الأنغام الموسيقية التى نقلتها إليهم الحضارة وهذه لا حد لها ، وإنما جنحوا إلى تلك الأوزان لأن أذواقهم تربت على ألفها واعتادت التأثر بها ، ثم لأنهم يرون أن كل ما يوقع على الأنغام الموسيقية يسهل تلحينه ، والغناء به ، وأمر الغناء بالشعر العربى مشهور ، ورغبة العرب فيه خصوصا فى المدينة العباسية أكيدة لذلك رأينا أن المولدين لم يطبقوا أن يلتزموا تلك الأوزان الموروثة عن العرب فأحدثوا أوزانا أخرى .

وإذا كان بعض الشعراء فى العصر العباسى قد تبرم بأوزان الشعر ، فان العيب فيمن يحاول ما لا يستطيع ، هو عيب من لا يستكمل الوسائل ، ثم يريد الطفور إلى الغايات . وما كان لنا أن نتابع هؤلاء الباغين على العربة الذين يريدون أن يتحيفوا جماها من أطرافه فننادى معهم بطرح هذه القيود ، فإنها ليست كما ظنوا قيود منع ، وإرهاق ولكنها حجز زينة ، ومعاقد رشاقة ، ونظام كأنه نظام فريد لا يحسن إلا إذا روعى فيه التناسق والتناظر .

وحين ننظر إلى القصيدة العربية فى سابق عهودها نجدها قد نهضت بجميع أغراض القول ، مع اشتراط الوزن والقافية ، وكان أكثر كلام العرب شعرا ، ولم يعرف أن أحدا منهم شكى من ذلك ، أو تبرم به ، أو حاول الخروج عليه لا فى جاهلية ولا إسلام حتى العصر العباسى^(٢) .

ويرى العقاد أن أساس العروض العربى قابل للبناء عليه بغير حاجة إلى نقضه ، وإلغائه .. فقد كانت بضعة بحور من أوزان الشعر كافية لأغراض الشعراء فى الجاهلية ، ثم نشأت من أوزانها مجزوءات ، ومختصرات صالحة للغناء ثم اتخذت من هذه البحور أسماط ، وموشحات ، وأهازيج تتعدد قوافيها مع اختلاف مواقعها وتطول فيها الأشطر ، أو تقصر ، مع التزام قواعد التردد فيها ، واختار بعض الشعراء نظم المثانى ، أو المزدوحات ، وبعضهم نظم المقطوعات التى تجتمع فى

قصيد واحد متعدد القوافي ، أو تتفرق ، وتعدد بأوزانها مع توحيد الموضوع ولما نقلت الإلياذة اليونانية إلى الظم العربي لم تضق بها أوزانه ، ولم يظهر من سياق الترجمة أن هذه الأوزان قاصرة عن التنويع فيها على نمط غير هذا النمط لمن يشاء التنويع ، واستجابت الأوزان لمطالب المسرح ، كما استجابت للملحمة المترجمة ولما يشبهها من القصائد التاريخية المطولة ، ولم يعجز عن التعبير بها في فنون القصة على التخصيص ناظم ذو معرفة ، وثقافة ، كما وافقت هذه الأوزان أغراض الأحاديث والشائيات .

وقد هاجم العقاد الدعوة إلى إلغاء الأوزان ذات البحور والقوافي وقال : لا يدعو إليها غير واحد من اثنين : عاجز عن النظم الذي استطاعه الشاعر العامي في نظم القصص المطولة ، والملاحم التاريخية من أمثال السيرة الهلالية ، وسيرة الرير وغيرها من السير المشهورة المتداولة ، أو عاجز عن النظم الذي استطاعه الشاعر العامي والشاعرة العامة في نظم أغاني الأعراس ، ونواح المآتم وأمثال الحكمة ، والنصيحة على ألسنة المتكلمين باللهجات الدارجة ، ولا خير للفن في كلام يقوله من يعجز عن هذا القدر من السليقة الشعرية . والملكة الفنية ، وأحرى به أن يأتي بما عنده في كلام منثور ويترك النظم وشأنه بدلا من هدم الفن كله ، وحرمان اللغة من آثار القادرين عليه .

فان لم يكن نقص الملكة الفنية سبب العجز عن أوزان الشعر العربي ، والدعوة إلى إبطال هذه الأوزان فهو إذن عمل من أعمال الهدم ، يتعمده المجاهرون به لتقويض معالم اللغة ، ومحو آثار الأدب .

ويرى أيضا أن للوزن شأنه في شعر هذه اللغة ويرجع ذلك لأسباب من أهمها أصالة الوزن في تركيب اللغة^(٣) .

ويقول الدكتور هدار : والحقيقة أن استمرار الأوزان العربية القديمة حتى يومنا هذا لم يكن مجرد مسألة تلقيدية ، أو قصورا من الشعراء عن الابتكار والتجديد ولكن هذه الأوزان الستة عشر تمثل في الواقع تنوعا موسيقيا واسع المدى يتيح

للشعراء أن يظنوا في دائرته كل عواطفهم ، وخواطرهم ، وأفكارهم ، دون أن يجحدوا تضيقا أو حرجا يضطرون معه إلى محاولة الخروج على هذه الأوزان ، ليلائموا بين مادة شعرهم الجديدة ، وما تقتضيه من موسيقى ، وإيقاع خاصين^(٤) .

ولقد كان الخروج عن الوزن أمرا مستغربا لكنه مع ذلك قد حدث في شعر الجاهليين أنفسهم وليس أدل على ذلك من قصيدة عبيد بن الأبرص :

أقفر من أهله ملحوب فالقطيات فالذنوب
والخى معاش فى تكذيب طول الحياة له تعذيب =

وكذلك ما فعله الأسود بن يعفر الذى نوع الأوزان ، إذ أتى بأربعة أوزان فى خمسة أبيات حتى جاء بوزنى محزين هما البسيط والرجز ، وذلك فى قوله :

أنا ذمما على ما خيلت سعد بن زيد وعمر بن تميم
وضبة المشتري العار بنا وذاك عم بنا غير رحيم
لا ينتهون الدهر عن مولى لنا قيرك بالسهم حافات الأديم
ونحن قوم لنا رماح وثروة من موال وصميم
لا تشتكى الوصل فى الحرب ولا تمن كنانات السليم

والأوزان التى وردت فى هذه الأبيات هى مجزؤ البسيط بوزنين ، ومخلع البسيط بوزن والرجز^(٥) .

وذكر صاحب الأغاني أن لأبى العتاهية أوزانا لا تدخل فى العروض ، وكان يقول أنا أكبر من العروض ، ومن ذلك قصيدته :

عتب ما للخيال خبرنى ومالى
لا أراه أثنانى زائرا مذ لىال
لو رآنى صديقى رق لى أو رثى لى
أو يرافى عدوى لان من سوء حالى^(٦)

ومن مخالقات أنى العتاهية لقواعد العروض قوله من وزن المنسرح :

من لم تعظه الخطوب لم تنسه الأيام والحقب
يا أيها المبطل بهمته ألم تر الدهر كيف ينقلب
من أى خلق إله يعجب من يعجب والخلق كله عجب^(٧)

وهى قطعة عدتها سبعة أبيات ، وقد اشتملت على عدة مخالقات عروضية
أظهرها ما فى البيت الأول الذى لا ينسجم فى وزنه مع باقى الأبيات .

وكان من الشعراء الذين جددوا فى الأوزان سليم الخاسر ، وذلك فى قصيدته
ذات التفعيلة الواحدة ، يقول فيها :

موسى المطر .. غيث بكر .. ثم انهجر .. ألوى المرر
كم اعتسر .. ثم ابتسر .. وكم قدر .. ثم غفر

ومثل ذلك فعل يحيى بن النجم يقول :

طيف ألم .. بذى سلم .. بعد العم .. يطوى الأكم
جاء بضم .. وملتزم .. فيه هضم .. إذا يضم

ومثل ذلك أيضا قول عبد الصمد بن المعدل :

قالت خبل .. شؤم الغزل .. هذا الرجل .. حين احتفل^(٨)

وهناك بعض الشعراء فى عصر الخليل قد نظموا قصائد لا وزن لها ، وهى تشبه
اليوم الشعر الحر شها كبيرا ، وهذا نمط لقصيدة لا تلتزم الوزن الشعرى العروضى
وهى ترجع إلى عصر الخليل ، أى إلى آخر القرن الثانى الهجرى ، وهى قصيدة
لرزين العروضى الشاعر مدح بها الحسن بن سهل ، وهى كما رواها ياقوت فى
معجم الأدباء :

قربوا جمالم للرحيل غدوة أحببتك الأقربوك
خلفوك ثم مضوا مدلين منفردا بهمتك ما ودعوك

— القوما : اسمه مأخوذ من قول البغداديين القائمين بالسحور قوما نسحر قوما
وقد نظموا فيه الزهرى ، والخمرى ، والعتاب ، ولغته عامية ملحونة ، ووزنه
مستفعلن فعلان مرتين ، وأول من اخترعه أبو نقطة للخليفة الناصر وابنه الذى
يقول للخليفة الناصر :

يا سيد السادات لك بالكرم عادات
أنا ابن أبى نقطه تعيش أبويا مات
وأرى أنه ليس بشعر نظرا للغته العامية .

— الزجل : اخترع فى الأندلس ، وقد أبدع فيه ابن قرمان ، وأرى أنه ليس بشعر
لما فيه من الألفاظ العامية يقول ابن قرمان :

وعزيش قام على دكان بحـال وراق
وأسد ابتلع ثعبان فى غلط ساق

— كان وكان : اخترعه البغداديون ، وكانوا ينظمون فيه الحكايات ، والخرافات
وإن كان الامام الجوزى ، والواعظ شمس الدين قد نظما فيه الحكم والمواعظ
ومثاله :

قم يا مقصر تضرع قبل أن يقولوا كان وكان

— المواليا : من بحر البسيط مع الخروج عنه فى بعض الأضرب ، وقد رثت جارية
بهذا الوزن البرامكة قائلة يامواليا ، أو مامواليا^(١٢) لتفر من غضب الرشيد الذى
كان قد أمر ألا يروا بشعر بعد نكبتهم ، والرأى الراجح عند مؤرخى الأدب أن
المواليا نشأت أولا عند أهل واسط ، وقد نظموا من هذا الفن الغزل والمديح ، ثم
استعمله البغداديون وأجادوا فيه حتى عرف بهم دون مخترعيه^(١٣) وهو ثلاثة أنواع :
رباعى وأعرج ، ونعمانى ومثاله قول جارية البرامكة :

يادار اين الملوك أين الفرس أين الذين رعوها بالقنا والتسرس
قالت تراهم رم تحت الأراضى الدرس سكوت بعد الفصاحة ألسنتهم خرس^(١٤)

— الموشحات : وألوان التجديد في أوزانها كثيرة ، حيث إنها قد تأتى على أوزان
بحور الشعر المعروفة مع بعض الخروج عن الوزن ، وذلك كما فعل ابن بقی في
قوله :

صبرت والصبر شيمة العاني
ولم أقل للمطيل هجراني
معذنى كفانى

فهذا من المنسرح ، وفيه خروج عن الوزن في قوله « معذنى كفانى » وكذلك
قول أحد الوشاحين :

يا ويح صب إلى البرق له نظر
وفي البكاء مع الورق له وطر

وهو من البسيط ، وفيه خروج عن الوزن بالتزام الخفض في البرق ، وقد تأتى
على أوزان بحور الشعر بغير خروج عن الوزن ، وحينئذ تكون مرذولة في نظر
الوشاحين — كقول ابن زهر من بحر الرمل :

أيها الساقى إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم تسمع
ونديم همت في غرته ويشرب الراح من راحته
كلما استيقظ من سكرته

وهي أشبه بالمخمسات .

وقد تأتى الموشحات مخالفة أوزان بحور الشعر ، غير خاضعة للعروض ،
ويكون غرضها الغناء أكثر من الإنشاد كقول ابن بقی :

من طالب ثار قتلى .. ظبيات الحدوج .. فتانات الحجيج

ولابد أن يقول لالا بين الجزأين الجيمين لكى يستقيم التلحين^(١٤) .

وأوزان الموشحات كثيرة منها مستفعلن فاعلن فعيل مرتين مثل :

يا حيرة الأبرق اليمان
هل إلى وصلكم سبيل
ومنها فاعلاتن فاعلن مستفعلن فاعلن مرتين مثل موشحة ابن سناء الملك يقول
فيها :

كللى	يا سحب تيجان الربا بالخلي
واجعلنى	سوارك منعطف الجدول
ياسما	فيك وفي الأرض نجوم وما
كلما	اغريت نجما أشرفت أنجما
وهى ما	تهطل إلا بالطلى والدما ^(١٥)

وفي العصر الحديث تصرف المازنى فى البحور الشعرية ، مع التزام الحدود
الموسيقية ، فاستخدم ثلاث تفعيلات ، ثم اثنتين ، ثم تفعيلة واحدة ، فعل ذلك
فى قصيدته أين أمك ؟ يقول فيها :

لم أكلمه ولكن نظرق
سأله أين أمك ؟
أين أمك ؟

وكذلك اقتصر المازنى على تفعيلة واحدة فى الشطر الثانى فى قصيدته ليل
وصباح يقول :

خيم الهم على صدر المشوق
يا دصديقى^(١٦)

— وكان للعقاد خطوات فى هذا الميدان ، فقد اقتصر فى بعض الأبيات على
تفعيلة واحدة ، وبعضها الآخر تام التفاعيل ، يقول فى قصيدته عدنا والتقىنا :

التقىنا
التقىنا

عجبا كيف صحونا ذات يوم فالتقىنا
بعد ما فرق قطران وجيشان يدينا

— وقد يقتصر على ثلاث تفعيلات في بعض أبيات القصيدة ، وتفعيلتين في البعض الآخر ، وفي بعض الأبيات أربع تفاعيل ، كما في قصيدته سلع الدكاكين في يوم البطالة يقول :

مقفرات مغلفات محكمات
كل أبواب الدكاكين على كل الجهات
تركوها ، أهملوها

— وقد زاد العقد تفعيلة على مجزوء الرمل في البيت الأول من مقطوعة الجسم الضاحك ولم يلتزمها في الأبيات الأخرى حيث يقول :

تفرك الضاحك ، لا بل وجهك الضاحك ، بل كل جسمك
— واقتصر العقد على تفعيلة واحدة في الشطر الثاني في قصيدته بعد عام ، يقول :

كاد يمضى العام يا حلو التنى أو تولى
ما اقتربنا منك إلا بالتنى ليس إلا

— وقد قام العقد بتوزيع تفاعيل الحور توزيعا مختلفا عن توزيعها في دائرة الخليل فنراه مثلا في قصيدة المصرف قد اقتصر في البيتين الأول والثالث على تفعيلتين ، كل واحدة في شطر ، وفي البيت الثاني جعلها أربعا كل تفعيلتين في شطر ، يقول :

شيران من ذاك البناء
بنى وبين المال والد نيا العريضة والشاء
ليس بأقد صى في الرجاء^(١٧)

— ولم يرد بديوان العقد من أوزان غريبة لا عهد لأهل العروض بها إلا قطعة صغيرة عدتها اثنا عشر بيتا ، ومطلعها :

أبصرت بالموت في الكرى عميان لا يخطيء العدد
عميان حتى لما ترى عيناه ما اغتال أو رصد
قلت أنت الذي حمى كل البرايا عن الأبد؟^(١٨)

وكان لشعراء أبولو نصيب كبير في هذا المجال ، فقد تفتنوا في الأوزان ، فترى
أبا شادى يريد تفعيلة في كل شطر في قصيدة الجزء العادل ، يقول فيها :

جزع الصب وللحزن العميق في سبيلك
لوعة الدنيا فمن هذا يطيق لثيلك
غير ملك وضياء وجور لا يضيع
أكؤس الحب به شتى تدور وتوزع

— ونراه أيضا يتخذ تفعيلة واحدة لكل شطر في قصيدته يا أمل :

يا أمل يا أمل
يا هوى من عمل
يا حلى للبطل
يا قوى في الجلل
يادوا للكلل
يا لظى للكلل

— وقد يستخدمون نظام الشعر الحر ، فينوعون الوزن والقافية ، إذ يمزجون بين
بحور مختلفة في القصيدة الواحدة ، أو يتخذون موسيقى لا تنقيد بموسيقى الشعر
العروضية ، يقول أبو شادى في قصيدته مناظرة وحنان :

وجلسن بين تناظر. متأملات في المرائي
فلم التناظر
الحسن وحدته تجل وإن تنوع أو تبايس
فله الجلاله

وللمحبيين أشواق وتقديس^(١٩)

ونظموا فى الشعر المنشور الذى لا يتقيد بوزن ولا قافية ، ونحن لا نعهده شعرا فلا نلتزم بتقديم نماذج منه .

— أما شعراء المهجر فقد نظموا على نظام الموشحات يقول نعيمة فى قصيدته لو تدرك الأشواك :

يا ساقى الجلاس بالله لا تحفل بكأس بين هذى الكئوس
أترع لغيرى الكأس أما أنا فاحسب كأنى لست بين الخلوس
واعبر ودعنى فارغ الكأس^(٢٠)

— وقد يتصرف شعراء المهجر فى نظام الوزن بغير خروج عليه كما فى قصيدة النهاية لنسيب عريضة يقول :

كفنه
وإدفنه
أسكنه
هوة اللحد العميق
واذهبوا لا تندبوه
فهو شعب ميت ليس ينبق^(٢١)

— وقد يأتى شعراء المهجر بقصائد لا تكاد تلتزم منها معينا ، أو قاعدة محددة مثل قصيدة نعيمة بعنوان من سفر الزمان ، يقول :

روحى فكم شبت وشابت سنين
من قبل أن بانى حواشيك
واليوم كفى الدهر تطويك
عنا ومن يدري متى تنشرين
روحى وخلينا
بالأرض لاهينا
ترعى أمانينا^(٢٢)

— وكثيرا ماكان يجمع شعراء المهجر بين شطرى البيت فى وحدة متماسكة ،
كقول نعيمة فى قصيدة النهر المتجمد :

يا نهر دل نضبت مياهلك فانقطعت عن الخريـر
أم قد هرمت و حار عزمك فانشئت عن المسير

— ومن عجب أنه قد رويت بديوان البارودى قطعة من وزن مخترع ، لا عهد
للعروضيين به ، وعدد أبياتها تسعة عشر ، ومنها :

املاً القـدح واعص من نصـح
وارو غلتى بانبـة الفـرح
فالفتى متى ذاقها انشـرح

— وكذلك فعل شوقى ، فلم يسلم ديوانه الشوقيات من وزن مخترع هو نفس
الوزن الذى اخترعه البارودى ، وذلك فى قطعة عدتها سبعون بيتا ، مطلعها :

مال واحتجب وادعى الغضب
ليت هاحرى يشرح السبب
عتبه رضى ليته عتب

— وهو بوزن مستعلن فاعلن .

— وفى مسرحية مجنون ليلي عدة أبيات من وزن لا عهد للعروضيين به ،
أولها :

زيد ماذاق قيس ولا هما

وكذلك الأنشودة التى جاءت على لسان الحادى :

هلا هلا هيا اطوى الفلاطيا
وقربى الحيا للنازل الصب

وكذلك الأنشودة التى أولها :

يا نجد نجد
بالزمام ورحب
وفي مسرحية مصرع كيلوباترا وزن غريب هو ما جاء على لسان كليوباترا :
بل حارس جاف
من حرس القصر
وكذلك على لسان شرميون :

ملكتي دعى
هذه الفكر
ومثل غناء إياس :

يا طيب وادى العدم
من منــــزل^(٢٣)
— وقد راح الشعراء في العصر الحديث يتحررون من قيود العروض ، ويتجهون
إلى وحدة التفعيلة في شعرهم الجديد ، يقول كامل ايوب :

بنشوة درج
قرب شجيرة سخية الأرج
وعلمته أمه أن ينشر الجناح
وأن ييش للصباح
— ويقول نزار قباني تحت عنوان أوى :

أما أبوك
ضلال أنا لا يموت أوى
ففى البيت منه
روائح رب وذكرى نب
هنا ركنه تلك أشياءه
تفتق عن ألف غصن صى
— ويقول كمال نشأت في قصيدته أحلام عذراء :

كصغار حمام
تاهت في أفق البرية
كانت أحلامى الوردية
والناس نيام
في ليلة صيف قمرية^(٢٤)

— وقد عبرت نارك الملائكة عن طريقة الوزن في الشعر الجديد بقولها: كل ما
سنصنع نحن الآن أن نتلاعب بعدد التفاعيل ، وترتيبها ، كقصيدة جدران
وظلال :

شيء رهيب بارد
خلف الستار
يرعى جدار
أواه لو هدم الجدار

— وقد جرى أكثر شعراء الجديد على حرية استعمال الأضرب ذات الأوزان
المختلفة في القصيدة الواحدة ، ومن ذلك قول فدوى طوقان :

قنائيك
على أطلال من رحلوا وفاتوها
تنادى من بناها الدار
وتنعى من بناها الدار

— وقد يخرج شعراء الجديد على قواعد الزحافات والعلل ، ومن ذلك قول
صلاح عبد الصبور في مجموعته الناس في بلادى ، يقول :

غناؤها كرجفة الشتاء في ذؤابه الشجر
ويقول :

الناس في بلادى جارحون كالصقور

وقد يستخدم شعراء الجديد أكثر من وزن في القصيدة الواحدة ومثال ذلك
قصيدة جذور الريح للشاعر حسب الشيخ جعفر ، ومنها :

طائر الموت على عينيك مثقوب الرداء

بوزن فاعلاتن ، ثم ينتقل الى وزن مفاعلتن ، بين الرمل والوافر فيقول :

أشم شواء لحمي في عيونك أستلذ النار تأكلني
وتركني

— وقد يستخدمون التدوير بطريقة لم تكن معروفة في الشعر العمودي ، وذلك
بامتداده حتى يشمل القصيدة كلها ، أو يشمل أجزاء كثيرة منها ، بحيث تصح
القصيدة ، أو يصبح المقطع المدور بيتا واحدا ، ومثال ذلك إطار الصورة المتناثرة
للشاعر حسب الشيخ جعفر ، يقول فيها :

أخبر ركننا منعزلا ، مرات تدنومني خادمة المقهى

وتسامرنى ، في وجهي يخبو آخر مصباح ، في المتحف

— وقد ابتكر بعض الشعراء تفعيلات جديدة. تقول نازك الملائكة :

رسمت في الصمت وجهه كان وجهه زنبق الحديقة^(٢٥)

ولذلك أصل في شعر المولدين ، يقول أبو نواس :

يا من لحاني	على زماني
اللهو شاني	فلا تلمني ^(٢٦)

— ويقول ابن نقي :

أنا وأنتا	أسوة هذا الهجر
بالصبر بنتا	عند انصداع الفجر
وقد رحلتا	غنى الجوى في صدري ^(٢٧)

وفي ختام هذا الموضوع أقول كما قال العقاد : إن التسهيل المطلوب لفن من الفنون ينبغي أن ينتهى عند بقاء الفن فنا ، مقرر القواعد ، والمقاييس فمهما يكن من تيسير الأوزان بالتنوع ، والتوفيق ، فلا مناص في النهاية من التفرقة بينها وبين الكلام المرسل في سهولة الأداء ، وإنما المطلوب أن تكون فنا سهلا وليس المطلوب مجرد السهولة التي تخرجها من عداد الفنون ، ولا سبيل إلى الاستغناء عن القواعد في عمل له صفة فنية ، ولا ضرر من الاستغناء عن القيود التي تعوق حرية الفن ، ولا يتوقف عليها قوامه الذي يسلكه في عداد الفنون^(٢٨) .

ثانيا : التجديد في القافية

عرف العرب في الجاهلية القافية بالفطرة ، وساروا على منوالها بالسبقة ، وقد اختص الشعر العربي بالقافية ، والوزن ، ويرجع العقاد ذلك إلى فن الحدا الذي هو غناء مفرد موقع على نغمة ثابتة ، وهي حركة الحمل ، ولابد للغناء المفرد من القافية لأنها هي التي تنبه السامع إلى المقاطع ، والنهايات .

ثم يقول : فالأهم التي ينفرد فيها الشاعر بالإنشاد تظهر القافية في شعرها ، لأن السامعين يحتاجون إلى الشعور بمواضع الوقوف ، والترديد ، وإنما تنشأ الحاجة إلى القافية ، أو وقفة تشبه القافية ، عند تفاوت السطور ، وانقسام القوم إلى منشدين ومستمعين^(٢٩) .

ويؤيد لنا حقيقة أن العرب في الجاهلية قد عرفوا القافية بالفطرة أن النقد الجاهلي قد رفض عينا وقع في القافية في شعر النابغة الذبياني الذي اختاره الجاهليون ناقدا لشعرائهم في عكاظ ، فقد روى أن النابغة حين أنشد قصيدته التي مطلعها :

من آل نية رائح نر ، نسد
عجلان ذازاد وبغير مزود
وفيها :

زعم البوارح أن رحلتنا غدا
وبذاك خبرنا الغداف الأسود^(٣)
حين سمع أهل المدينة منه ذلك عابوه عليه ، وأسمعوه غناء في هذين البيتين
على لسان مغنية غنت أمامه بهذا الشير العيب ، ليلفتوا الشاعر إلى الإلقاء ،
وحينئذ فطن الشاعر ، ولم يعد إلى الإلقاء بعد ذلك^(٣) .

وإذا كان النقاد قد عابوا ما وقع في القافية من اضطراب ، فإن ذلك يدل على
أن هناك خطأ واضحاً يوافق الصواب من سنكته ، أما من يحرف ، أو يبعد عن
هذا الخط بغير قصد ، فإنما يقع في موضع العيب ، ولا يستطيع أن يكون بمأى
عن نقد النقاد ، وهذا دليل على أن الشعر الجاهلي كان بعيداً عن هذه العيوب ،
وأن العرب كانوا على معرفة بحدود القافية في الجاهلية بغير حاجة إلى تسمية
مصطلحاتها .

وإذا ما تتبعنا مسيرة الشعر العربي وجدنا بعض الشعراء لم يلتزموا وحدة
القافية ، ولعل الذي هباً للشعراء تنوع القافية نوع غريب من الشعر يسمونه
القواديسي تشبيهاً بقواديس الساقية ، لارتفاع بعض قوافيه في جهة ، وانخفاضها في
الجهة الأخرى ، فأول من جاء به طلحة بن عبيد الله العوني في قوله من قصيدة
مشهورة طويلة :

كم للدمى الأكار بال	خبتين من منازل
بمهجتي للوجد من	تذكارها من منازل
معاهد رعيها	مشعجر اخواكل
لما نأى ساكنها	فأدمعى هواكل

وقد تعتمد فيه الإلقاء ، وأوطأ في أكثره قصداً كما فعل في البيتين الأولين .

— ومن الشعر جنس كله مصرع إلا أنه يختلف الأنواع : فمن ذلك الشعر المسمط ، وهو أن يتبدى الشاعر بيت مصرع ، ثم يأتي بأربعة أقسمة على غير قافيته ، ثم يعيد فيها واحدا من جنس ما ابتدأ به ، وهكذا إلى آخر القصيدة ، مثال ذلك قول امرئ القيس :

توهمت من هند معالم أطلال عفاهن طول الدهر في الزمن الخالي
مرايع من هند خلعت ومصايف يصيح بغيها صدى وعواذف
وغيرها هوج الرياح العواصف وكل مسف ثم آخر الدهر رادف
بأسحم من نوء السماكين هطال^(٣٢)

وهكذا يأتي بأربعة أقسمة على أى قافية شاء ، ثم يكرر قسيما على قافية اللام. يقول ابن رشيقي : وقيل إنها منحولة ، وهناك من نسب التسميط لامرئ القيس في أبيات أخرى يقول فيها :

يا صحبنا عرجوا تقف بكم أسج
مهريه دلح في سيرها معج

نالت بها الرجل

وإن كان أبو العلاء المعري يكذب ذلك ، ويحسبه لبعض شعراء الاسلام ، محتجا بأن ذلك الوزن من الرجز ، والرجز أضعف الشعر ، وهذا الوزن من أضعف الرجز ، فلا تصح نسبته الى امرئ القيس^(٣٣) .

وربما كان المسمط بأقل من أربعة أقسمة مثل قول أحدهم :

خيال هاج لي نحا فبت مكابدا حزنا
عسيد القلب مرثها بذكر اللهور والطرب

وربما جاءوا بأوله أبياتا خمسة على شرطهم في الأقسمة ، وهو المتعارف ، أو أربعة ، ثم يأتون بعد ذلك بأربعة أقسمة ، كقول خالد القناس :

لقد نكرت عيني منازل حيران كأستار رقي ناهج خلق فاني

توهمتہا من بعد عشرين ججة
فقلت لها حيت يادار جبرتي
فما أستين الدار إلا بعرفان
أينى لنا أنى تبدد إخوانى
وأي بلاد بعد ربك حالفوا
فان فؤادى عند ظبية جبرانى

فجاء بأربعة أبيات ، ثم قال بعدها :

وما نطقست واستعجمت حين كلمت
وكان شفائى عندها لو تكلمت
وما رجعت قولاً وما إن ترمم
إلى ولو كانت أشارت وسلست
ولكنها ضنت على بتيان

والقافية التى تكرر فى التسميط تسمى عمود القصيدة ، واستتقاه من السمت
وهو أن تجمع عدة سلوك فى ياقوته ، أو خرزة ما ، ثم تنظم كل سلك منها على
حدثه باللؤلؤ يسيرا ، ثم تجمع السلوك كلها فى ربحدة ، أو شبيها ، أو نحو
ذلك ، ثم تنظم أيضا كل سلك على حدثه ، وتصنع به كما صنعت أولا الى أن يتم
السمط .

وقال أبو القاسم الزجاجى : إنماسمى بهذا الاسم تشبيها بسمط اللؤلؤ ، وهو
سلكه الذى يضمه ، ويجمعه مع تفرق حبه ، وكذلك هذا الشعر لما كان متفرق
القوافى متعقبا بقافية تضمه ، وترده الى البيت الأول الذى بنيت عليه القصيدة
صار كأنه سمط مؤلف من أشياء متفرقة^(٣٤) .

ونوع آخر يسمى خمسا ، وهو أن يؤتى بخمسة أقسمة على قافية ، ثم
بخمسة أخرى فى وزنهما على قافية غيرها كذلك إلى أن يفرغ من القصيدة ، أو أن
يؤتى بالقسم الخامس بقافية مخالفة للأربعة قبله ، ثم يتحد القسم الخامس فى كل
مجموعة فى القافية كقول الشاعر :

ورقيب يردد اللحظ ردا
ساحر الطرف مذجنى الورد خدا
ليس يرضى سوى ازديادى بعدا
إن يوما لناظرى قد تبدى
فتملى من حسنه تكعيبا^(٣٥)

وثمت خمسة تنسب لأنى نواس يقول فيها :

ما روض ربحانكم الزاهر وما شذى نشرم العاطر
وحق وجدى والهوى قاهر مذ غبصو لم يبق فى ناظر
والقلب لا سال ولا صابر^(٣٦)

وإن كانت نسبة هذه المزدوجة لأنى نواس مكذوبة ، أو مشكوك فيها . وقد
أنشد الديمري لأنى نواس خمسة ختمه بهذا الدور :

ياليلة قضيتها حلوه مرتشفا من ريقها فهوه
تسكر من قد يتغى سكره ظمتها من طيبها لحظة
ياليت كان لها آخر^(٣٧)

وثمت خمسة لأنى على تميم بن معد ، يقول فيها :

إذا لم يظهر الحب ولم ينهك الصب
ويفشى سره القلب فجملة ما ادعى كذب
فبح أيها الكاتم

وهناك المربع وهو البيتان الأولان فى الخمس ، من مثل قول ابن ركيع التيسى :

من مقله كالصارم البتار ألحاظها أمضى من المقدار
تحكم فى لى وفى اصطبارى نظير حكم الدهر فى الأحرار^(٣٨)

ويرى يوهان فك أن القرن الثانى الهجرى ربما شهد نشأة الدوييت ، أو الرباعى
الذى تتحد مصاريعه فى القافية ماعدا المصراع الثالث ، ويقول أن هذا القالب
يقرون ببشار بن برد ، إذ روى أنه قال هذا الرباعى الخالى فيما يظهر من إعراب
فى أواخره .

رباب ربة البيت تصب الخل فى الزيت
لها شمر دجاجات وديك حسن الصوت

ونسب إلى بشار في هجاء خياط أفسد ثوبا له رباعية يقول فيها :

خياط لي عمرو قبا ليت عينيه سوا
قلت بيتا ليس يدري أمديح أم هجاء^(٣٩)

وتكثر الرباعيات في ديوان أبي نواس ، وخاصة في الخمريات والغزل ، ومن أمثلتها الطريفة قوله :

أدر الكأس واعجل من حبس واسقنا ملاح نجم في الفلس
قهوة كرخية مشمولة تنفض الوحش عنا بالأنس

ومن كان يكثر منها — فيما يظهر — أبو العتاهية سواء في الغزل أو في الزهد ، من مثل قوله :

الموت بين الخلق مشترك لا سوقة يبقى ولا ملك
أخسر أصحاب القليل وما أغنى عن الأملاك ما ملكوا

ومن أمثلة المسط المربع خمرة لأبي نواس تتوالى على هذا النمط :

يا من لحائي على زمــــــــــــــــاني
اللهم شاني فلا تلمني^(٤٠)

يقول ابن رشيقي : وأكثروا من هذا الفن ، حتى أتوا به مصراعين مصراعين فقط وهو المزدوج ، إلا أن وزنه كله واحد ، وإن اختلفت القوافي ، كذات الأمثال ، وذات الحلل ، يقول أبو العتاهية في ذات الأمثال ، وله فيها أربعة آلاف مثل :

حسبك فيما تبغيه القوت ما أكثر القوت لمن يموت
الفقر فيما جاوز الكفافا من اتقى الله رجا وخافا
هي المقادير فلمنى أو فذر إن كنت أخطأت فما أخطأ القدر^(٤١)

ومن ذلك مزدوجة التيسى ، وهى طويلة تصل إلى ثلاثمائة بيت ، أولها :

ياسائلى عن أطيب الدهور وقعت في ذاك على الخير

سألتني أى الزمان أحلى
عندى فى وصف الفصول الأربعة
وأية بالقصف عندى أولى
مقالة تغنى الليب مقنعة^(٤٢)

وقد جاءوا بالتلبية على قواف مختلفة ، كما رويوا فى تلبية بكر بن وائل من قبيل
المزدوح :

لبيك حقاً حقاً
حنناك للنصاحة
تعبداً وصدقاً
لم نأت للرقاحة^(٤٣)

ومن ذلك مزدوجة أنى نواس :

يارأيت الليل
لا تأس الدهرا
احذر من الليل
الدهر ذو صيف
يرميك بالحنين
إن له غمداً

رواها الأصفهاني ، وروي أن أبا العتاهية قد عارض هذه المزدوجة التي كتبها
أبو نواس فى الزهد بمزدوجة أخرى قال فيها :

إننا لفي اعتزار
حتى متى التواني
بالليل والنهار
ونحن فى التفانى

ومن أوائل الذين كتبوا فى هذا الضرب الجديد من القوافى الفزارى فى نظمه
التعليمى لعلم الفلك ، وهو من قبيل المزدوج الذى تتألف أدواره من ثلاثة أبيات
متحدة القافية على بحر الرجز ، أولها :

الحمد لله على الأعظم
الواحد الفرد الخواد المنعم
ذى الفضل والمجد الكبير الأكرم

وذكر صاحب الأغاني قطعة من المزدوح للوليد بن يزيد كان قد جعلها حصة
من خطب الجمعة .

الحمد لله ولى الحمد
أحمده فى يسرنا وحيد

وهو الذى فى الكرب أستعين
وهو الذى ليس له قرين
وإذا صحت نسبة هذه المزدوجة لكان الوليد من أقدم الشعراء الذين كتبوا
هذا النوع الجديد من القوافى^(٤٤) .

ويقول ابن رشيق : ولا يكون أقل من مصراعين ، وأنشد الزجاجى وزنا مشطرا
كثير الفصول لا أشك أنه مولد محدث ، وهو :

سقى طللا بحزوى هزيم الودق أحوى
بعهدنا فيه أروى زمانا ثم أقوى
وأرى أنه من المربعات التى استحدثها المولدون ، وربما كانت هذه المربعات
أصلا للمخمسات بالتزام قافية واحدة لكل بيتين ، ثم استحدثت بعد ذلك التزام
روى واحد للتقسيم الخامس فى كل مقطوعة ، فيصير الشعر مخسما .
وأنشد الجوهري لبعض المحدثين :

أشاقك طيف مامه بمكة أم حمامه
يقول ابن رشيق : ولم أر متقدما حاذقا صنع شيئا من الخمسات ،
والمسمطات ، لأنها دالة على عجز الشاعر ، وقلة قوافيه ، وضيق عطنه ، ما خلا
امراً القيس فى القصيدة التى نسبت إليه ، وما أصححها له ، وبشار بن برد فقد
كان يصنع الخمسات والمزدوجات عبثا واستهان به بالشعر ، وبشر بن المعتمر فقد
أنشد الجاحظ له أول مزدوجة ، وصنع ابن المعتز قصيدة فى ذم الصبوح ،
وقصيدة فى سيرة المعتضد ركب فيها هذا الطريق ، وهذا الجنس موقوف على ابن
وكيع ، والأمير تميم بن المعز^(٤٥) .

وقد روى ابن قتيبة لأبى العتاهية شعرا أهمل فيه القافية :

للمنون دائرات يدرن صرفها هن ينتقينا واحدا فواحدا^(٤٦)

وقد ذكر ابن رشيق مقطوعة لأبى نواس بلا قافية ، أو على النظام الذى عرف
حديثا باسم الشعر المرسل ، يقول فيها :

ولقد قلت للمليحة قولى
 من بعيد لمن يحبك
 فأشارت بمعصم ثم قالت
 من بعيد خائف قولى
 فتغيت ساعة ثم إلى
 قلت للبغل عند ذلك
 إشارة قبلية
 إشارة لا لا
 إشارة امسى^(٤٧)

وأنشد الباقلانى فى كتابه إعجاز القرآن :

رب أخ كنت به مغبطا
 أشد كفى بعري صحبه
 تمسكا منى بالود ولا
 أحسبه يزهد فى ذى أمل^(٤٨)

— وكانت الموشحات ثورة على وحدة القافية ، حيث أمها تتألف من أقفال وأبيات ، وقافية كل بيت مختلفة عن قافية القفل ، وقوافى الأبيات الأخرى ، ومثال ذلك موشح عبادة ابن ماء السماء يقول فى بيت بقافية الياء .

أنت قد صيرت بالحسن من الرشد غى
 فأتد فى طرفى حبك ذنبا على
 فأتد وأن تشاقتلى شيئا فشى

ثم يقول فى القفل بقافية اللام :

أجمل ووالتى منك يد المفضل
 فهى لى من حسنات الزمن المقبل

ثم يقول فى بيت آخر بقافية الكاف :

ما اغتذى طرفى إلا بسنا ناظريك
 وكذا فى الحب ما بى ليس يخفى عليك
 وكذا أنشد والقلب رهين لديك^(٤٩)

والموشح الثام يتألف من ستة أقفال متحدة القافية ، وخمسة أبيات مختلفة القوافى والأفـرـع يتألف من خمسة أقفال متحدة القافية . وخمسة أبيات مختلفة

التوافي كما أن قوافي الأبيات مختلفة عن قافية الأفعال .

— وقد سار شعراء المهجر في ميدان التجديد في القافية أشواطاً بعيدة ، فاتجهوا إلى تنويع القافية ، وكان هذا التنوع بعد كل مقطوعة ، وقد تزيد أبيات المقطوعة إلى خمسة أبيات مثل قول زكي قنصل بعنوان على ضريح سعاد بقافيتي الرأ والبدال :

رفت رفيف الأقحوانه	وابطفت في عمرها
ماذا جنت حتى تصيدها	الردى في فجرها
يارب لا تحبس فؤادي	لحظة عن ذكرها
أنا قد عبدتك بسمه	وضاءة في ثغرها
وثممت أنفاس الجنان	شذية في شعرها

وقد تتكون كل مقطوعة من أربعة أبيات مثل قول نسيب عريضة في قصيدته رباعيات :

كم دوحة لا يبين منها	إلا قليل من الكثير
فروعها والغصون جزء	بدا ولكنه حقير
وتحت سطح الثرى أصول	محجوبة حجمها وفير
فيها حياة الغصون لكن	لدى الورى شأنها صغير ^(٥٠)

وقد تتكون المقطوعة من خمسة أبيات ، ثلاثة منها بقافية ، وبيتان بقافية أخرى مثل قول جبران في حرقه الشيوخ :

يا زمان الحب قد ولى الشباب	وتوارى العمر كالظل الضئيل
وامحى الماضى كسطر في كتاب	خطه الوهم على الطرس البليل
وغدت أيامنا قيد العذاب	في وجود بالمسرات مخيل
فالذى نعشقه بأساقضى	والذى يطلبه مل وراح
والذى حزنه بالأمس مضى	مثل حلم بين ليل وصاح

وقد تتكون المقطوعة من بيتين على قافية ، وثلاثة على قافية أخرى مثل قول أبى ماضى :

أعلى عيني من الدمع غشاء
غاض نور الطرف أم غارت ذكاء
ما لنفسى ! تبالى الطريا
عجبا ماذا دهاها عجا
ليتها ما عرفت ذاك النبا
أم على الشمس حجاب من غمام
لست أدري غير أنى فى ظلام
أين ذاك الزهو أين الكلف
فهى لا تشكو ولا تستحلف
فالسعيد العيش من لا يعرف^(٥١)

— وقد تكون المقطوعة من بيتين مثل قول نسيب عريضة فى قصيدة سيان :

سيان أن تصغى
يا نفس فالآتى :
العيش إذ يشقى
إن الذى يحى
للصح أو تغضى
مثل الذى يمضى
كالعيش إذ يضنى
بعض الذى يفنى

— وقد نظم شعراء المهجر على نظام الموشحات الأندلسية . مثل قول
جبران :

يا نفس لولا مطعمى
لحنا تغنيه الدهور
بل كنت أنهى حاضرى
قسرا فيغدو ظاهرى
سرا تواريه القبور^(٥٢)

— وقد نظم شعراء المهجر على نظام الأرجوزة ، وزادوا اتحاد قافية المصارع فى
أكثر من بيت كما فى مقطوعة الناسكة لإيليا أبى ماضى :

أبصرت فى الحقل قبيل الغروب
جائبة مطرقة الرأس
سنبله فى سفح ذاك الكثيب
كأنها تسجد للشمس
وأنها تتلو صلاة المساء

— كما نظم بعضهم على طريقة الرباعيات الشبيهة برباعيات الخيام كنول رشيد
أيوب :

يا نفس قد قل عندى ريت مصباحى
قومى اشرفى من كميت الراح وارتاحى
دنيا تساوى بها النشوان والصاحى
لا خير فى عيشها لولا أمانها

— وتسير رباعياته ثلاثة منها على قافية والبيت الرابع على قافية أخرى . وربما
أضاف ندره حداد إلى رباعياته بعض الكلمات المروونة مقفاة ، ويجعلها لازمة لكل
مجموعة من رباعياته يقول :

إن رأيت الفقير يهتز ضعفا سائلا من يمر عوننا وعظما
ورأيت البخيل يجتاز خطفا لا يبالي وليس يسط كفا
لا تدمى ميوله وشعوره
فهو بلا وجدان^(٥٣)

— وقد تصرف شعراء المهجر فى نظام القوافى تصرفا واسعا كقول ميشال
معلوف :

تمر الليالى كمر السحاب وتمضى الأمانى كومض البروق
فحاتم يغمر هذا الضباب حواشى نفس فلا تبصر
وتبحث عنك فلا تعثر تراها أضاعت اليك الطريق
وقول نعمة الحاج :

يا حمامات الحى هجتن لى كا من الشوق ونيران الجوى
ذهب العمر وولى مسرعا والصبا هيات لى أن يرحعا
أىكون العمر إلا موجعا بعد هذاك الزمان الطيب
زمن اللهو ولذات المسوى^(٥٤)

وقول شفيق المعلوف :
هل أنا إلا ذرة من ضياء

هل أنا إلا زفرة الله قد
صعد لها فوق قباب الجلد
فلم تزل لاهبة في الفضاء^(٥٥)

— وقد نرى نماذج أخرى من شعر المهجر لا تكاد تلتزم منها معينا أو قافية
محددة كقول ميخائيل نعيمة في قصيدة « من سفر الزمان » :

روحي فكم شت وشابت سنين
من قبل أن بانت حواشيك
واليوم كف الدهر تطويك
عنا ومن يدري متى تنشرين
— وقول جبران :

اكنم هـواك
عن يراك تغنم

بالله يا قلبي
واخف الذي تشكوه

من باح بالأسرار
يشابه الأحق
فألصقت والكتمان
أحرى بمن يعشق

إذا أتاك
عما دهاك فاكتم^(٥٦)

بالله يا قلبي
مستعلم يسأل

— ثم نبذ القافية الموحدة في العصر الحديث جميل صدقي الزهاوي إذ يقول :

لموت الفتى خير له من معيشة
وأنكد من قد صاحب الناس عالم
يعيش رخي العيش عشر من الورى
أما في بنى الأرض العريضة قادر
يكون بها عبئا ثقيلا على الناس
يرى جاهلا في العز وهو حقير
وتسعة أعشار الأنعام مناكيد
يخفف ويلات الحياة قليلا^(٥٧)

— وكان العقاد من الشعراء الساقين إلى تنوع القافية في العصر الحديث ،
فتراه يستخدم القافية المزدوجة وذلك في قصيدته أسحار أيار :

قد أقبل الربيع	بنشره	يضوع
ففاحت الزهور	وصاحت	الطيور
حديثها تلحين	ولحنها	شحنون

— ويستخدم كذلك المثلث كما في قصيدته المعرى وابنه يقول :

يا أبى طال في الطلام قعودى	فمتى أنت مخرجى للوجود ؟
طال شوقى إليك فاحلل قيودى	

— واستخدم العقاد الرباعيات وذلك في قصيدته بعد عام يقول :

مذعرفناك عرفنا كل حسن	وعـــــــــــــــــــــــــــــــــذاب
لهب في القلب فردوس لعينى	في اقترابــــــــــــــــــــــــــــــــى

وكذلك في قصيدته « دعابة » يقول :

وقالوا أبهى الفؤاد العظيم ؟	وأين يحل الهوى من رميم ؟
فقلت هى النار ترعى الحشيم	ولا يقدح الزند إلا الحجر

— واستخدم العقاد الخماسية في قصيدته « الوحيد الغريق » يقول :

بحر من الحب والغزل	طما على الكون فاحتواه
تعال نرشفه بالقبل	تعال ننزفه بالشفاه

في غير مهل ولا عجل

— واستخدم كذلك الموشحات إذ يقول في قصيدته حسبي :

فاض عليك الصبا وروعته	وغاض منك الوفاء وانحسرا
الماء يروى الغليل والحرقا	الورد يشفى بالعطر من نشقا

والبدر يجلو بنوره الحدقا

والحسن ما فضله وبهجته إذا اعترى بالهيام من نظره^(٥٨)

— وكذلك اتجه شعراء الديوان العقاد وشكري والمازني إلى تنوع القافية يقول المازني في النظم على طريقة الموشحات بعنوان مناجاة حسناء

أنس منظرها وقد طلعت للعر بين خمائل الورد

والماء يرقصه تدفقه

والبدر أشحبه تآرقه

والليل طفل شاب مفرقه

والغصن مياد وقد عبقت حلل النسيم بنفحة الرند

— وقال أيضا من الرباعيات بعنوان ثورة النفس :

أبيت كأن القلب كهف مهدم برأس منيف فيه للريح ملعب

أو أنى فى بحر الحوادث ضمرة تناطحها الأمواج وهى تقلب

إذا اغتمضت عيناى فالقلب ساهر يظل طوال الليل يرعى ويرصد

وما إن تنام العين لكن اخالها تدبر بقلبي نظرة حين أرقد

وكذلك نظم أحمد شوق على نظام الرباعيات يقول :

بحمد الله رب العالمينا وحمدك يا أمير المؤمنيننا

لقينا من عدوك ما لقينا لقينا الفتح والبصر المبينا

هم شهروا أذى وشهت حربا فكنت أجل إقداما وضربا

أخذت حدودهم شرقا وغربا وطهرت المواقع والحصونا^(٥٩)

— وقد نظم شعراء أبولو على نظام الموشحات ، يقول أبو شادى فى قصيدته

نغمة من الشعر :

دلال الغواى لقلبي أسر ووحدى وذلى دفين الأثر

فكيف الرجاء

وفيم الشفاء

ومالسى دواء

وأين المفسر

عيون سبتنى ولحظ سحر وحسن دعانى لقتل ومر

— وقد تحرر شعراء مدرسة أبولو من القافية فيما سموه بالشعر المرسل يقول أبو شادى فى قصيدته ممنون الفيلسوف :

شاء ممنون أن يكون حكيما بل إماما وفيلسوبا عظيما

وقليل هم الذين تخلوا دائما عن مثل هذا الخيال

قال ممنون ليس لى حين أرجو فى جلال أن أصح الفيلسوبا

— وكذلك يقول فى قصيدته « مملكة ابليس » :

جلست ألعن أبليسا وما اقترفت يدها من خلق دنياه للإساءات

فى مجلس ذى غطاريف لهم سير محمودة الذكر من برو من أدب

وكلهم سبحوا بالله والتمسوا معونة الله للإصلاح فى الناس^(٦٦)

ثم راح الشعراء يبنون القافية غير مبالين ، ومن ذلك ما يقوله حسن توفيق تحت عنوان أحب أن أقول لا :

أرفض أن أعيش فى عالمكم مهرجا

يضحك من منظره ذور النفوذ والرتب

أقول لا تخرجنا

فى بادىء الأمر وبعدة أوضح السبب^(٦٧)

— وقد وجد القافية فى السطرين الأول والثالث ، وكذلك فى السطرين الثانى والرابع بقافية أخرى .

وهذه قصيدة للشاعرة فدوى طوقان تقول فيها :

منيتي، صمتا، هدوءا لا تقل لي كان أو سوف يكون
لا تحدثني عن الأمل ، ولا تذهب لغد
لم يعد للزمن المحدود عندى أى معنى
قد تلاشى الأمل أصداء وظلا
والغد المجهول يمتد بعيدا ليس بجلى^(٦٢)

— كما خرج شعراء العربية على القافية من ناحية أخرى وهى وقوف معنى
البيت عندها واستقلاله عن بقية القصيدة ، وكان الأقدمون يرون فى هذا الخروج
علما كبيرا يسمى التضمن ، ولكن أبا العتاهية لم يبال كثيرا بقواعدهم ، وخرج
عليها فى قصيدته التى يقول فيها :

يا ذا الذى فى الحب يلحى أما	والله لو كلفت منه كما
كلفت من حب رخيما لما	لمت على الحب فذرني وما
ألقى فإني لست أدري بما	وبت إلا أنني بينما
أنا بباب القصر فى بعض ما	أطوف فى قصرهم إذ رمى
قلبي غزال بسهام فما	أخطأ بها قلبي ولكنما
سهماه عينان له كلما	أراد قتلى بهما سلما ^(٦٣)

— ومن أمثلة ذلك قول عبد الوهاب البياني :

الجثة الغريقة الحمراء
تخضر فى اللهب والدماء
تحرك الأنهار للبحار
تعلمت قراءة الأسرار
الليل والنهار
كتابتها طائر الزمان
رسولها اللهفان^(٦٤)

ومهما يكن من أمر التحديد فى القافية فسوف يظل الشعر ذو القافية المتحدة

راسخ الجذور سامق الأغصان ، وسوف يظل التجديد محدودا ومبنا على أساس التسهيل في فن الشعر ، ذلك التسهيل الذى يبقى على معالم قواعد الشعر وقوانينه ولا يحصمها ، حتى لا يخرج من دائرة الشعر .

وأخيرا أقول كما قال العقاد : ومن تجاربنا في تاريخ الشعر العربى يتبين لنا أن قواعد النظم عندنا مواتية للشاعر في كل تصرف يلجئه إليه تطور المعانى ، والتعبيرات في مختلف البيئات ، والأزمنة^(٦٥) .

المراجع

- ١ — ألوان — دكتور طه حسين . الطبعة الثالثة . القاهرة . ص ١٤ ، ١٥ ، ١٦ .
- ٢ — الأدب العربى وتاريخه فى العصر العباسى — الجزء الثانى — الطبعة الثانية . القاهرة ١٩٣٧ ، ص ٣٧٥ ، ٣٨٠ ، ٣٨١ .
- ٣ — اللغة الشاعره — عباد العقاد — القاهرة ص ٣٥—٣٩ ، ١٤٨—١٥٢ .
- ٤ — اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى — د. محمد مصطفى هدارة . الطبعة الثالثة ١٩٨١ ، ص ٥٣٥ .
- ٥ — الصوت القديم الجديد — د. عبد اله الغزامى ، القاهرة ١٩٨٧ ، ص ٨٦ ، ٨٧ .
- ٦ — اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى . ص ٥٧٢ .
- ٧ — موسيقى الشعر — د. ابراهيم انيس — الطبعة الثانية — ١٩٥٢ . ص ١٩٣ .
- ٨ — الصوت القديم الجديد ص ٩٩ ، ١٠١ .
- ٩ — دراسات فى النقد العربى الحديث ومذاهبه — د. محمد عبد المنعم خفاجى — القاهرة ص ١٨٥—١٨٦ .
- ١٠ — التجديد فى الأدب المصرى الحديث — عبد الوهاب حمودة — الطبعة الأولى — القاهرة ص ١٤٨ .
- ١١ — فى الأدب الأندلسى — د. جودت الركابى — الطبعة الرابعة — القاهرة ١٩٧٥ ، ص ٢٩١—٢٩٢ .
- ١٢ — بلاغة العرب فى الأندلس — أحمد ضيف . الطبعة الثانية — القاهرة ١٩٣٨ ، ص ٢٢١ .

- ١٣ — الأدب العربى وتاريخه — جزء ثان — محمود مصطفى ص ٣٧٧—٣٨٠ .
- ١٤ — دار الطراز — ابن سناء الملك — دمشق ١٩٤٩ . ص ٣٣—٣٧ .
- في الأدب الأندلسى — د. جودت الركابى ص ٣٠٠—٣٠١ .
- ١٥ — الأدب العربى وتاريخه — جزء ثان — محمود مصطفى . ص ٣٧٨ .
- التجديد فى الأدب المصرى الحديث ص ٤٨ .
- ١٦ — شاعرية العقاد فى ميزان النقد الحديث — د. عبد الحى دياب — القاهرة ١٩٦٩ ، ص ٣٢٢—٣٢٣ .
- ١٧ — المرجع السابق ص ٣٢٠—٣٢٣ ، ٢٠٧ .
- ١٨ — موسيقى الشعر ، د. ابراهيم أنيس . ص ٢٦ .
- ١٩ — جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث — الطبعة الأولى — القاهرة ١٩٦٠ ، ص ٥١٦—٥١٨ .
- ٢٠ — حركة التجديد الشعرى فى المهجر بين النظرية والتطبيق ، د. عبد الحكيم بلبع ، القاهرة — ١٩٨٠ ص ٣٢٠ .
- ٢١ — التجديد فى شعر المهجر ، د. محمد مصطفى هدار — القاهرة ١٩٥٧ ، ص ١٧٩—١٨٠ .
- ٢٢ — حركة التجديد الشعرى فى المهجر بين النظرية والتطبيق ، ص ٣٢٤—٣٢٣ .
- ٢٣ — موسيقى الشعر . ص ١٩٧—٢٠٢ .
- ٢٤ — دراسات نقدية — مصطفى السحرى — القاهرة ١٩٧٣ ، ص ١٥—١٩ ، ٢٣ .
- ٢٥ — النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الجديد — على يونس — القاهرة ١٩٨٥ ، ص ٣٢—٣٥ . ٤٨ ، ٥٩ ، ٧١ ، ٨٥ .
- ٢٦ — تاريخ الأدب العربى العصر العباسى الأول ، د. شوق صيف — الطبعة السابعة ١٩٧٨ . ص ١٩١ .

- ٢٧ — دار الطراز — ابن سناء الملك . ص ٣٢ .
- ٢٨ — اللغة الشاعرة ص ١٥٢ — ١٥٣ ، ١٥٤ .
- ٢٩ — المرجع السابق .
- ٣٠ — الشعر والشعراء — ابن قتيبة — القاهرة ١٩٦٣ . ص ٣٦ .
- ٣١ — معالم النقد الأدبي — د. عبد الرحمن عثمان — الجزء الأول — القاهرة ١٩٦٨ م ، ص ٩٩ .
- ٣٢ — العمدة في صناعة الشعر ونقده ، ابن رشيق — الطبعة الثانية ١٩٥٥ — الجزء الأول ص ١٧٨ ، ١٧٩ .
- ٣٣ — رسالة الغفران . أبو العلاء المعري — تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمن — الطبعة الرابعة — القاهرة ١٩٦٣ ، ص ٣٢٠ — ٣١٨ .
- ٣٤ — العمدة — الجزء الأول . ص ١٧٨ — ١٨٠ .
- ٣٥ — أهدى سبيل الى علمي الخليل — محمود مصطفى — القاهرة — الطبعة الخامسة عشر ١٩٧٦ . ص ١٥٤ — ١٥٥ .
- ٣٦ — اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري . ص ٥٧٦ .
- ٣٧ — تاريخ الأدب العربي — العصر العباسي الأول — د. شوقي ضيف — نقلا عن حياة الحيوان الكبرى للدميري ٩٦/١ .
- ٣٨ — تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي الثاني — د. ابراهيم أبو الخشب . ص ٢٣٥ ، ٢٣٧ .
- ٣٩ — اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري . ص ٥٧٧ .
- ٤٠ — تاريخ الأدب العربي — العصر العباسي الأول — د. شوقي ضيف ، ص ١٩٨ — ١٩٩ .
- ٤١ — الأدب العربي وتاريخه — جزء ثان — محمود مصطفى ، ص ٣٨١ — ٣٨٢ .

- ٤٠ — تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي الثاني — دكتور إبراهيم أبو الخشب . ص ٢٣٧ .
- ٤١ — رسالة الغفران ص ٥٣٦ .
- ٤٤ — اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري ص ٥٧٦—٥٧٧ ، ٣٨٤—٥٦٩ .
- ٤٥ — العمدة — الجزء الأول ص ١٨٠—١٨٢ .
- ٤٦ — تاريخ الأدب العربي — العصر العباسي الأول — د. شوقي ضيف — ص ١٩٦ .
- ٤٧ — اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري ص ٥٦١ .
- ٤٨ — الأدب العربي وتاريخه — جزء ثان — محمود مصطفى ص ٣٨١ . دراسة نظرية تطبيقية في علمي العروض والقافية — د. محمود بدوي عتوم ، القاهرة ١٩٧٨ ، ص ٩٨ .
- ٤٩ — دار الضراز ص ٣٠—٦٣ . في الأدب الأندلسي — د. جودت الركابي ص ٣٨٥—٣١٠ .
- ٥٠ — أدب المهجر — عيسى الكندي — الطبعة الثانية — القاهرة ١٩٦٧ . ص ١١٧—٢٤٢ ، ٢٥٤ .
- ٥١ — شعراء الرابطة القلمية — د. نادر سراج ، القاهرة ١٩٦٤ ، ص ٢٥٨—٢٥٩ .
- ٥٢ — أدب المهجر ، ص ٢٥٣ .
- ٥٣ — شعراء الرابطة القلمية ، ص ٢٦٠—٢٦١ .
- ٥٤ — التجديد في شعر المهجر ، ص ١٨١—١٨٢ .
- ٥٥ — أدب المهجر . ص ٢٤٨ .
- ٥٦ — حركة التجديد الشعري في المهجر بين النظرية والتطبيق ، ص ٣٢٣—٣٢٤ ، ٣٢٦ .

- ٥٧ — الصوت القديم الجديد — ص ١٧ . شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث — ص ٢٠٨ .
- ٥٨ — شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث — ص ٢٠٩ — ٢١٢ .
- ٥٩ — التجديد في الأدب المصري الحديث — ص ٥٢ — ٥٣ .
- ٦٠ — جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث — ص ٢٠٥ — ٥٢١ .
- ٦١ — قضايا النقد الأدبي الحديث — د. محمد السعدى فرهود — القاهرة ١٩٦٨ ، ص ١٣٣ .
- ٦٢ — دراسات نقدية — مصطفى الشحرى — ص ٣٣ — ٣٤ .
- ٦٣ — اتجاهات الشعر في القرن الثانى الهجرى ، ص ٥٨٢ .
- ٦٤ — النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقى في الشعر الجديد ، ص ٧٨ .
- ٦٥ — اللغة الشاعرة ، ص ١٥٤ .

رقم الإيداع ٦٣٢٣ / ٨٨

المصادر والمراجع

- ابراهيم عبد القادر المازني — دكتور حمدي اسكوت ، دكتور مارسدن
جوز — القاهرة ١٩٧٩ م
- اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري — دكتور محمد مصطفى
هدارة — الطبعة الثالثة — بيروت ١٩٨١ م
- الأدب الأندلسي — دكتور أحمد هبكل — الطبعة الثانية — القاهرة
١٩٦٢ م
- الأدب العربي المعاصر في مصر — دكتور شوقي ضيف — الطبعة
السابعة — القاهرة ١٩٧٩ م
- الأدب العربي وتاريخه في العصر العباسي — الجزء الثاني — محمود
مصطفى — الطبعة الثانية — القاهرة — ١٩٣٧ م — ١٣٥٦ هـ
- أدب المهجر — عيسى الناعوري — الطبعة الثانية — القاهرة ١٩٦٧ م
- الإرشاد الشافي على متن الكافي — محمد الدمنهوري — الطبعة الثانية —
القاهرة ١٩٥٧ م
- إعجاز القرآن — أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني — تحقيق السيد أحمد
صقر — الطبعة الرابعة — القاهرة — ١٩٧٧ م
- أعلام الشعر العربي الحديث — أحمد شوقي — أحمد زكي أبو شادي —
بشارة الخوري — دكتور محمد مندور ، دكتور عبد العزيز الدسوقي ،
أديب مروة — بيروت — ١٩٧٠ م
- الأغاني — أبو الفرج الأصفهاني — القاهرة ١٩٧٠ م
- ونسخة أخرى تحقيق مجموعة بإشراف محمد أي الفضل ابراهيم — القاهرة
١٣٩٢ هـ ، ١٩٧٢ م ، ١٣٩٣ هـ — ١٩٧٣ م
- ألوان — دكتور طه حسين — الطبعة الثالثة — القاهرة — بدون تاريخ
- بلاغة العرب في الأندلس — أحمد ضيف — الطبعة الثانية — القاهرة
١٩٣٨ م
- البارودي رائد الشعر الحديث — دكتور شوقي ضيف — الطبعة الثالثة —
القاهرة — ١٩٧٧ م

- البيان والبيان — أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الجاحظ — تحقيق حسن السندوني — الطبعة الثالثة — القاهرة ١٣٦٦ هـ — ١٩٤٧ م
- تاريخ الأدب العربي — العصر العباسي الأول — دكتور شوقي ضيف — الطبعة السابعة — ١٩٧٨ م
- تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي الثاني — دكتور إبراهيم أبو الخشب — الإسكندرية — بدون تاريخ
- التجديد في الأدب المصري الحديث — عبد الوهاب حمودة — القاهرة — الطبعة الأولى — بدون تاريخ
- التجديد في شعر خليل مطران — دكتور سعيد حسنين منصور — الطبعة الثانية — الإسكندرية — ١٣٩٧ هـ — ١٩٧٧ م
- التجديد في شعر المهجر — دكتور أنس داود — القاهرة — ١٩٦٧ م
- التجديد في شعر المهجر — دكتور محمد مصطفى هدارة — القاهرة — ١٩٥٧ م
- توشيع التوشيع — صلاح الدين خليل بن أليك الصفدي — بيروت — ١٩٦٦ م
- جمهرة أشعار العرب — أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي — بيروت — ١٩٧٨ م
- جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث — عبد العزيز الدسوقي — الطبعة الأولى — القاهرة — ١٩٦٠ م
- حركة التجديد الشعري في المهجر بين النظرية والتطبيق — دكتور عبد الحكيم بليغ — القاهرة — ١٩٨٠ م
- الحيوان — عمرو بن بحر الجاحظ — القاهرة — ١٣٢٣ هـ
- خليل مطران — عبد اللطيف شرارة — بيروت — ١٩٧٣ م
- دراسة نظرية تطبيقية في علم العروض والقافية — دكتور محمد بدوي المختون — القاهرة — ١٩٧٨ م

- دراسات في الشعر العربي المعاصر — دكتور شوقي ضيف — الطبعة السابعة — القاهرة — ١٩٧٧ م
- دراسات في النقد العربي الحديث ومذاهبه — دكتور محمد عبد المنعم خفاجي — القاهرة — بدون تاريخ
- دراسات نقدية — مصطفى السحرقي — القاهرة — ١٩٧٣ م
- دلائل الإعجاز — عبد القاهر الجرجاني — بيروت — ١٩٧٨ م
- دار الطراز — ابن سناء الملك — دمشق — ١٩٤٩ م
- رسالة الغفران — أبو العلاء المعري — تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمن — الطبعة الرابعة — القاهرة — بدون تاريخ
- زهر الآداب وثمر الألباب — أبو إسحق الحضري القيرواني — تحقيق الدكتور زكي مبارك — الطبعة الثانية — القاهرة — ١٣٥٠ هـ — ١٩٣١ م
- شرح ديوان زهير بن أبي سلمى — أبو العباس ثعلب — القاهرة ١٩٦٤ م
- شرح الصبان على منظومته في علم العروض — بدون تاريخ .
- شرح المنفصليات — يحيى بن علي التبريزي — تحقيق علي محمد البجاوي — القاهرة — بدون تاريخ
- شروح سقط الزند — تحقيق لجنة بإشراف الدكتور طه حسين — القاهرة ١٣٨٣ هـ — ١٩٦٤ م
- الشعر بين الجمود والتطور — العوضي الوكيل — المكتبة الثقافية — القاهرة — ١٩٦٤ م
- الشعر العربي المعاصر — قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية — الدكتور عز الدين اسماعيل — القاهرة — ١٩٦٧ م
- الشعر والشعراء — عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري — القاهرة — ١٩٦٣ م
- ونسخة أخرى — مطبعة بريل بليدن — ١٩٠٢ م

- شعراء الرابطة النلمية — دكتور نادرة سراج — القاهرة ١٩٦٤ م
- شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث — دكتور عبد الحى دياب —
القاهرة — ١٩٦٩ م
- شوقي شاعر العصر الحديث — دكتور شوقي ضيف — الطبعة السابعة —
القاهرة — ١٩٧٧ م
- الصوت القديم الجديد — دكتور عبد الله محمد الغزamy — القاهرة —
١٩٨٧ م
- طبقات الشعراء — محمد بن سلام الجمحي — بيروت — ١٩٦٨ م
- ظواهر التمرد الفنى فى الشعر المعاصر — دكتور محمد احمد العزب —
القاهرة — ١٩٦٨ م
- البغذارى المائسات فى الأزجال والموشحات — فيليب قعدان الخزان —
لبنان — ١٩٠٢ م
- العرف الطيب فى شرح ديوان أنى الطيب — اليازجى — بيروت —
١٣٠٥ هـ
- العروض الجديد — أوزان الشعر الحر وقوافيه — دكتور محمود
السمان — القاهرة — ١٩٨٣ م
- العصبية الأندلسية — دكتور نعيمة مراد محمد — الإسكندرية — ١٩٧٧ م
- العقد الفريد — أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسى — القاهرة
١٩٦٥ م
- وطبعة أخرى — القاهرة — ١٣٥٩ هـ — ١٩٤٠ م
- العملة فى صناعة الشعر ونقده — ابن رشيق — الطبعة الثانية —
القاهرة — ١٩٥٥ م
- والطبعة الرابعة — بيروت — ١٩٧٢ م
- العاطل الحالى والمرخص الغالى — صفى الدين الحلى — تحقيق الدكتور
حسين نصار — القاهرة — ١٩٨١ م

- العيون العازمة على خبايا الرامزة — بدر الدين محمد بن أنى بكر
الدماميني — تحقيق الحمالي حسن عبد الله — الرياض — ١٩٧٣ م
- عيار الشعر — محمد بن أحمد بن طباطبا العلوى — تحقيق الدكتور محمد
زغلول سلام — الإسكندرية — ١٩٨٠ م
- الغربال — ميشائيل نعيمة — القاهرة — ١٩٤٦ م
- فصول في الشعر ونقده — دكتور شوق ضيف — القاهرة — ١٩٧١ م
- الفصول والغايات — أبو العلاء المعرى — الطبعة الأولى — القاهرة —
١٩٣٨ م
- في الأدب الأندلسي — دكتور جودة الركابي — الطبعة الرابعة —
القاهرة — ١٩٧٥ م
- قضايا الشعر المعاصر — نازك الملائكة — الطبعة الخامسة — بيروت —
١٩٧٨ م
- قضايا النقد الأدبي الحديث — دكتور محمد السعدى فرهود —
القاهرة — ١٩٦٨ م
- قواعد الشعر — أبو العباس أحمد ثعلب — تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم
خفاجي — القاهرة — ١٩٤٨ م
- القوافي وما اشتقت ألقابها منه — أبو العباس محمد بن يزيد المبرد — تحقيق
وتعليق الدكتور رمضان عبد التواب — القاهرة — ١٩٧٢ م
- القافية في العروض والأدب — دكتور حنين نصار — القاهرة —
١٩٨٠ م
- كتاب الصناعتين — أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري — تحقيق على
محمد البجاوى ، ومحمد أنى الفضل ابراهيم — القاهرة — ١٩٥٢ م
- كتاب القوافي — القاضي أبو يعلى التنوخى — تحقيق الدكتور محمد عوفى
عبد الرؤوف — القاهرة — ١٩٧٥ م
- ب. الكامل في اللغة والأدب — أبو العباس محمد بن يزيد المبرد — تحقيق لجنة
من العلماء — القاهرة — ١٣٥٥ هـ

- لغة الشعر العربى الحديث — دكتور السعيد الورقى — الإسكندرية — ١٩٧٩ م
- اللغة الشاعرة — عباس العقاد — القاهرة — بدون تاريخ
- محاضرات فى تاريخ الأدب فى العصر العباسى الأول — دكتور عبد اللطيف خليف — القاهرة — ١٩٦٨ م
- المدخل للنقد الأدبى الحديث — محمد غنيمى هلال — الطبعة الثانية — القاهرة — ١٩٦٢ م
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها — دكتور عبد الله الطيب المجنوب — الجزء الأول — القاهرة — ١٣٧٤ هـ — ١٩٥٥ م
- الجزء الثانى — بيروت — ١٩٧٠ م
- المصون فى الأدب — أبو أحمد الحسن بن عبد الله العسكرى — تحقيق عبد السلام محمد هارون — القاهرة — ١٤٠٢ هـ — ١٩٨٢ م
- معجم الأدباء — إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب — ياقوت الحموى — القاهرة — ١٩٣٦ م
- معالم النقد الأدبى — الجزء الأول — دكتور عبد الرحمن عثمان — القاهرة — ١٩٦٨ م
- مقدمة ابن خلدون — عبد الرحمن بن خلدون — الطبعة الثالثة — القاهرة — ١٣٢٠ هـ
- المقصورة فى الأدب العربى — دكتور أحمد الشرباصى — القاهرة — ١٩٦٩ م
- مقالات فى النقد الأدبى — دكتور محمد مصطفى هدارة — القاهرة — ١٩٦٥ م
- الممتع فى صنعة الشعر — عبد الكريم النهشلى القبروانى — تحقيق الدكتور محمد زغلول سلام — الإسكندرية — ١٩٨٠ م
- من غاب عنه المطرب — أبو منير الثعالبى — تحقيق الدكتور النبوى عبد الواحد شعلان — القاهرة — ١٤٠٥ هـ — ١٩٨٤ م

- مهذب الأغاني — محمد الحضري — الطبعة الثانية — القاهرة — ١٩٢٦
- موسيقى الشعر — دكتور ابراهيم أنيس — الطبعة الثانية — القاهرة — ١٩٥٢ م
- موسيقى الشعر العربي — دكتور شكرى محمد عياد — القاهرة — ١٩٦٨ م
- موسيقى الشعر العربي أوزانه وقوافيه — دكتور محمد عبد المنعم خفاجى — بيروت — بدون تاريخ
- موسيقى الشعر عند شعراء أبولو — دكتور سيد البحراوى — القاهرة — ١٩٨٦ م
- الموشح — محمد بن عمران المرزبانى — تحقيق محب الدين الخطيب — الطبعة الثانية — القاهرة — ١٣٨٥ هـ
- الموازنة — الحسن بن بشر الأمدى — تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد — الطبعة الثالثة — القاهرة — ١٩٥٩ م
- ميزان الذهب فى صناعة شعر العرب — السيد أحمد الهاشمى — بيروت — ١٣٩٩ هـ — ١٩٧٩ م
- نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب — المقرئ — القاهرة — ١٩٣٦ م
- النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الجديد — على يونس — القاهرة — ١٩٨٥ م
- نقد الشعر — قدامة بن جعفر — القسطنطينية — ١٣٠٢ هـ .
- ونسخة أخرى تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى — الطبعة الأولى — القاهرة — ١٩٨٠ م
- الوساطة بين المتنبي وخصومه — على بن عبد العزيز الجرجاني — تحقيق محمد أنى الفضل ابراهيم ، وعلى البجاوى — القاهرة — ١٩٦٦ م
- الوسيط فى الأدب العربى وتاريخه — أحمد الإسكندري ، مصطفى عنانى — القاهرة — ١٣٩٨ هـ — ١٩٧٨ م

- ينيمة الدهر — الثعالبى — الطبعة الأولى — القاهرة — ١٩٧٩ م
— بسألونك — عباس محمود العقاد — لطبعة الثالثة — بيروت — ١٩٦٨

الدوريات :

- مجلة الرسالة — أحمد حسن الزيات — القاهرة
— مجلة الشعر — الثقافة وإرشاد القومى — القاهرة
— مجموعة الرابطة القلمية — نيويورك — ١٩١١ م

الدواوين والأعمال الشعرية :

- إبراهيم ناجى
— الطائر الجريح — بيروت — ١٩٧٣ م
— ليالى القاهرة — بيروت — ١٩٧٣ م
— وراء الغمام — بيروت — ١٩٧٣ م

— أحمد زكى أبو شادى

- أطياف الربيع — القاهرة — ١٩٣٣ م
— أنين ورنين — القاهرة — ١٩٢٥ م
— زينب — القاهرة — ١٩٢٤ م
— الشفق الباكي — القاهرة — ١٩٢٦ م
— فوق العباب — القاهرة — ١٩٣٥ م
— الينبرع — القاهرة — ١٩٣٤ م

— أحمد شوقى

- ديوان شوقى — وثيق وبوب : شرح وبحث دكتور محمد الحامى —
القاهرة — بلود تار

- الشوفيات — الطبعة احادية عشرة — بيروت — ١٤٠٦ هـ — ١٩٨٦ م
 — مجنون ليلى — القاهرة — بدون تاريخ
 — مصدع كليوباترا — القاهرة — ١٩٧٤ م

إلياس فرحات

- أحلام الراعي — البرازيل — ١٩٥٢ م
 — الخريف — البرازيل — ١٩٥٤ م
 — ديوان فرحات — البرازيل — ١٩٣٢ م
 — رباعيات فرحات — البرازيل — ١٩٥٤ م
 — الربيع — البرازيل — ١٩٥٤ م
 — الصيف — البرازيل — ١٩٥٤ م
 — قال الراوى — بيروت — ١٩٦٥ م

إلياس قنصل

- الأسلاك الشائكة — الأرجنتين — ١٩٣١ م
 — الحمام — الأرجنتين — ١٩٣١ م
 — العبرات المنتهية — الأرجنتين — ١٩٣١ م

إيليا أبو ماضى

- تبر وتراب — بيروت — ١٩٦٠ م
 — الجداول — بغداد — بدون تاريخ
 — الخمائل — بغداد — بدون تاريخ
 — ديوان أبى ماضى — بيروت — ١٩٦٧ م

— جبران خليل جبران

- الدائع والطرائف — بيروت — ١٩٥٠ م

— المجموعة الخامسة لأغاني جبران خليل جبران العربية — تقديم ميخائيل
نعيم

— حسن كامل الصيرفي

— صدى ونور ودموع — القاهرة — ١٩٦٠ م

— حافظ ابراهيم

— ديوان حافظ ابراهيم — تحقيق أحمد أمين ، أحمد الزين — القاهرة —
بدون تاريخ

— خليل شيبوب

— الفجر الأول — الإسكندرية — ١٩٢١ م

— خليل مطران

— ديوان خليل — القاهرة — ١٩٤٨ م — ١٩٤٩ م

— الديوان المجهول — تحقيق وتعليق

أحمد حسين الطحاوي . — القاهرة — ١٩٨٤ م

— رشيد أيوب

— أغاني الدرويش — نيويورك — ١٩٤٨ م

— الأيوبيات — نيويورك — ١٩١٦ م

— هي الدنيا — نيويورك — ١٩٣٩ م

— رشيد سليم الخوري .

— ديوان القروي — البرازيل — ١٩٥٢ م

— رياض المعلوف

— الأوتار المتقطعة

— القاهرة — بدون تاريخ

— زكى قنصل

— سعاد — ١٩٥٤ م

— شفيق المعلوف

— دمشق — ١٩٦٦ م

— بيروت — ١٩٢٣ م

— بيروت — ١٩٦١ م

— البرازيل — ١٩٤٩ م

— بيروت — ١٩٥١ م

— بيروت — ١٩٥٢ م

— حبات زمرد

— ديوان الأحلام

— سنابل راعوث

— عبقر

— لكل زهرة عير

— نداء إجماديف

— شكر الله الجور

— بيروت — ١٩٦١

— بيروت — ١٩٧١ م

— البرازيل — ١٩٣٤ م

— البرازيل — ١٩٣٤ م

— أغاني الليل

— بروق ورعود

— ديوان الروافد

— المنقار الأحمر

— عبد الرحمن شكرى

ديوان عبد الرحمن شكرى — جمع وتحقيق وتقديم نقولا يوسف —

الإسكندرية — ١٩٦٠ م

— عباس محمود العقاد

- | | | |
|----------------------|-----------|----------|
| — خمسة دواوين للعقاد | — القاهرة | — ١٩٧٣ م |
| — ديوان العقاد | — أسوان | — ١٩٦٧ م |
| — مابعد البعد | — القاهرة | — ١٩٦٥ م |

— عبيد بن الأبرص

- | | |
|------------------------|-----------|
| — ديوان عبيد بن الأبرص | — بيروت م |
| — ١٣٨٤ هـ | |
| — ١٩٦٤ م | |

— عقل الجرج

- ديوان عقل — بيروت — بدون تاريخ

— فوزى المعلوف

- | | | |
|----------------------|------------|----------|
| — ديوان فوزى المعلوف | — بيروت | — ١٩٥٧ م |
| — على بساط الريح | — البرازيل | — ١٩٢٩ م |

— قيصر سليم الخورى

- | | | |
|----------------|------------|----------|
| — ديوان المدنى | — البرازيل | — ١٩٥٢ م |
|----------------|------------|----------|

— محمود أبو الوفا

- | | | |
|-------------------------|-----------|----------|
| — ديوان محمود أبى الوفا | — القاهرة | — ١٩٧٨ م |
|-------------------------|-----------|----------|

— ميسعود سماحة

— ديوان مسعود سماحة — نيويورك — ١٩٣٨ م

— معروف الرصافي

— ديوان الرصافي — القاهرة — بدون تاريخ

— ميخائيل نعيمة

— زاد المعاد — القاهرة — ١٩٣٦ م
— سبعون — بيروت — ١٩٦٠ م
— همس الجفون — بيروت — بدون تاريخ

— نذرة حداد

— أوراق الخريف — نيويورك — ١٩٤١ م

— نسيب عريضة

— الأرواح الحائرة — نيويورك — ١٩٤٦ م

— نعمة قازان

— معلقة الأرز — البرازيل — ١٩٣٨ م

محتوى الكتاب

الموضوع	رقم الصفحة
إهداء	٣
مقدمة	٥
الفصل الأول .. التجديد فى الوزن	٩٥-١٩

عمود الشعر .. آراء للدكتور طه حسين .. محمود مصطفى ..
العقاد .. الدكتور محمد هدارة .. الدكتور عز الدين إسماعيل ..
الباحث .. فى الوزن .. والالتزام الموسيقى .. الخروج على الوزن فى
العصر الجاهلى .. فى شعر عبيد بن الأبرص .. الأسود بن يعفر ..
تنويع الأوزان .. عدى بن زيد العبادى .. المرقش .. عروة بن
الورد .. استخدام الأوزان القصار فى الشعر الجاهلى .. المنخل
اليشكرى .. مخالقات أبى العتاهية لقواعد العروض .. مسلم بن
الوليد .. أبو نواس .. شعر التفعيلة الواحدة .. سلم الخاسر ..
يحيى بن المنجم .. أبو نواس .. الأوزان الخفيفة فى الشعر فى العصر
العباسى .. فى شعر أبى العتاهية .. وأبى نواس .. القصائد التى
لا وزن لها فى شعر رزىن العروضى .. ديك الجن .. ابن السميدع ..
الشعر الحر عند ابن دريد .. الأوزان الجديدة عند المولدين .. الفنون
السبعة .. السلسلة .. الدوبيت .. القوما .. الزجل .. كان وكان
الموالى .. الموشحات ، وألوان التجديد فيها .. تطور الشعر فى
العصر الحديث ، ومحاولات التجديد فى الإطار الموسيقى ..
البارودى .. شوقى والتجديد .. مدرسة الديوان المازنى .. رأى
. العقاد .. التجديد عند العقاد .. التجديد عند خليل مطران ..
جماعة أبولو .. شعراء المهجر .. أصحاب الشعر الجديد .. وحدة

التفعيلة .. نظام السطر .. التدوير .. رأى نازك الملائكة فى طريقة
الوزن فى الشعر الجديد .. استعمال الأضرب ذات الأوزان المختلفة ..
رأى بعض أصحاب الجديد فى التفعيلات المختلفة .. تنوع
التفعيلة .. محاولات بدر شاكى السياب .. رأى الدكتور عز الدين
اسماعيل فى مراحل تطور الموسيقى فى الشعر العرفى .. رأى العقاد
فى تيسير الأوزان .. رأى للباحث .

الفصل الثانى .. التجديد فى القافية

١٧٨-٩٦

معرفة العرب القافية .. رفض النقد الجاهلى عيوب القافية ..
النابعة .. بشر بن أبى خازم .. تنوع القافية .. القواديسى ..
المسط .. الاختلاف فى نسبة التسميط .. ألوان التسميط
وتسميته .. الخمسات .. رأى يوهان فك فى الدويبة فى العصر
العباسى .. رأى ابن رشيق .. المزدوجات .. إعمال القافية عند أبى
العتاهية .. وأبى نواس ، ورزق العروضى .. الموشحات وألوان
التجديد فيها .. رأى فى تنوع القافية .. رأى فى التجديد فى الإطار
الموسيقى .. التجديد عند شوقى .. رأى دعاة التحديد فى
القافية .. الشعر المرسل عند عبد الرحمن شكرى ، والزهاوى ..
تنوع القافية والشعراء الذين اضطلعوا به .. الزهاوى .. الرصافى ..
التجديد عند خليل مطران .. التجديد عند مدرسة الديوان .. رأى
العقاد .. التجديد عند العقاد .. المازنى .. شكرى التجديد عند
شعراء أبولو .. ألوان التجديد عند شعراء المهجر .. ثورة أصحاب
الجديد على القافية .. آرائهم والرد عليها .. نبذ القافية فى الشعر
الجديد .. رأى فى التجديد .

٢٢١٠١٨٣

٢١١٠

٢٣٤

بحث ملامح التجديد فى موسيقى الشعر العربى
المصادر والمراجع
محتوى الكتاب

تم بحمد الله تعالى

